

CINEMA



S.M. Eisenstein
Roman Polanski Satyajit Ray
J.P. Lefebvre

numéro 208 janvier 1969



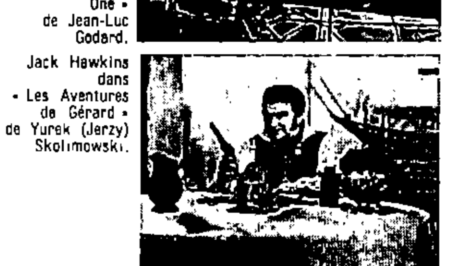
"JEUX PERVERS" (The Magus), un suspense énigmatique et "immoral" de Guy Green, interprété par Michael Caine, Anthony Quinn, Candice Bergen et Anna Karina, en exclusivité aux cinémas Lord Byron (VO), Astor (VF) et Le Dragon(VO).

Jusqu'à quel point
un Esprit peut-il en même temps se faire corps ?
Ses assauts, ses tentatives ont-elles une réalité ? — Jules Michelet.

cahiers du CINEMA



Les Rolling Stones dans « One plus One » de Jean-Luc Godard.



Jack Hawkins dans « Les Aventures de Gérard » de Yurek (Jerzy) Skolimowski.

No 208 JANVIER 1969

Nous publierons dans notre prochain numéro (février, 209) la liste des dix meilleurs films de l'année 1968, et nous prions nos lecteurs de nous adresser, comme chaque année, leur propre liste.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Pulicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

le cahier des lecteurs

Le Conseil... encore

Maintenant que se sont manifestées — favorables ou hostiles, de bonne ou de mauvaise foi — les réactions premières, immédiates et le plus souvent passionnelles à la suppression du Conseil des Dix et son remplacement par le Conseil Permanent (*A voir absolument (si possible)*, le courrier que nous continuons de recevoir, plus serein, dans cette direction, indique le *sens* véritable de ce changement. Changement qui ne constitue en aucune manière un ravalement de surface destiné à masquer un immobilisme de base, une ostentatoire et superficielle mise au goût du jour, ou une minime dose vaccinale de « modernisme » en vue de nous interdire de plus profondes mutations. Mais plutôt le premier stade d'une orientation de notre travail dont plusieurs autres points seront bientôt précisés. Si l'on compare entre elles, aujourd'hui, les lettres qui nous parviennent à ce propos, l'on ne peut manquer de constater à quel point l'urgence de supprimer le Conseil des Dix s'imposait, tant le malentendu auquel il donnait lieu s'était au fil des années aggravé. Désireux de ne parler que de cela aujourd'hui encore, je me verrai contraint de fractionner des lettres souvent longues et intéressantes à bien d'autres titres. Je prie leurs auteurs de m'en excuser, les assurant de revenir, dans un autre numéro, sur ces points.

Fernand Meyer, de Mulhouse, par exemple, écrit :

« J'applaudis des deux mains la suppression du Conseil des Dix, qui était une sorte d'infect hit-parade établi par les bonzes du cinéma tout-parisianique. C'était amusant peut-être ; mais les Cahiers *ont le devoir de faire autre chose... Je ne comprends pas la déception de certains lecteurs après la suppression dudit Conseil, et je ne vois pas où résonnait sa note ludique... »*

Mais, un peu plus tard :

« ... J'étais impatient de lire la nouvelle rubrique des Cahiers sur la liste des films qui sont dans les tiroirs des distributeurs ou qui ont été mal distribués à Paris ou en province... pour parler franchement, votre nouvelle rubrique ne casse rien... » Suit un paragraphe nous reprochant la présence dans le n° 205, de *Baisers volés* et *Mazel Tov*, qui... *« feront leur bonhomme tour de France du succès public, sans difficulté aucune ».*

Le malentendu est ici flagrant. Si nous ignorons une catégorie massive du cinéma normalement distribué, cela ne signifie pas que tout film programmé dans de bonnes conditions doive être par-là même par nous rejeté (voir Courrier des lecteurs de Jacques Aumont, n° 205). Si maintenant c'est d'une divergence de goût à propos des deux films cités qu'il s'agit entre Fernand Meyer et nous, cela concerne le contenu de la nouvelle rubrique, non ses modalités d'existence.

De Marseille, Alain Serratrice écrit :

« Comme pas mal de vos lecteurs, semble-t-il, j'ai été mécontent à l'annonce de la suppression du Conseil des Dix. Votre solution de rechange ne le vaut pas... La souplesse du tableau d'étoiles permettait de lire des courants et par-là même de se faire déjà une idée du film, ce qui entraînait ou non le déplacement du lecteur... L'actuel tableau a le défaut contre quoi pourtant on lutte ce me semble aujourd'hui : la rigidité, la décision au sommet, le verdict du chef : « A Voir »; suivent 3, 4 ou 5 titres de films... », tandis que d'autres lecteurs déplorent ne plus pouvoir apprécier les différences entre les collaborateurs des Cahiers, *« chaque lecteur ayant son critique préféré ».* Il nous a paru au contraire que la souplesse du Conseil des Dix était une fausse souplesse. Soumis au carcan de la distribution parisienne, assujetti à la sortie des films, il n'offrait de nuances que dans le jugement de ses participants. L'avis des critiques extérieurs aux Cahiers continuant de se faire connaître dans leurs journaux ou revues respectifs, restait le jeu, dans l'équipe de notre revue, des préférences et des degrés. A ce feint nuancement de jugements, nous avons préféré substituer un avis commun. Il suffit de savoir que les films figurant au Conseil permanent ne sont pas toujours aimés de la même manière et au même degré par nos rédacteurs. Simplement, leur présence au Conseil marque un effacement des divergences personnelles devant *l'absolue utilité* de les montrer. Qu'un jour, d'irréductibles antagonismes se manifestent, et nous ne manquerions pas de les faire connaître. Si c'est ce jugement global et anonyme, cette incitation impersonnelle que l'on juge comme une paroie autoritaire et paternelle, nous ne pouvons donc être d'accord. Nous la préférons à la perpétuation de subjectivismes sans grand intérêt pour les films, quand bien même se sentiraient frustrés les « fans » de telle ou telle signature. Si nos lecteurs s'inquiètent par contre de savoir qui décide des inclusions ou des rejets, qu'ils se rassurent. L'équipe complète des Cahiers participe à la mise à jour du Conseil et aucun film vu par un seulement de ses membres n'y figure, le trouvât-il génial, tant que le reste de la rédaction n'a pas confirmé cet avis.

Que faire ?

Dernier point, et le plus important. Le rôle de cette nouvelle rubrique ? D'index, d'abord, valable par ses oublis autant que par ce qu'il signale, révélateur d'une position à l'égard des films, et bien sûr, d'une estimation. D'incitation surtout. Bien des lecteurs (Bruno-Claude Sibe de Bordeaux, Jean-Loup Rivière de Caen, etc.) ont compris qu'en faisant appel à eux, nous ne procédions pas par clauses de styles ou ornements oratoires.

Que faire donc, pour ces films peu ou pas du tout vus, et rarement en province ? A cela, nous répondons qu'il se fait actuellement en France une intense circulation des films (pas tous, bien sûr, parfois nous n'avons pu les voir qu'une fois, et ils nous sont depuis interdits) mentionnés à notre conseil. Tout groupe de cinéphiles, en n'importe quelle ville de France, peut se constituer en force assez efficace pour organiser dans sa ville une semaine, ou trois jours, ou une journée de cinéma. En association avec un exploitant, dans une Maison de la culture, dans une faculté ou un ciné-club, ou ailleurs, il est possible de montrer les Garrel, Lefebvre, Kramer, Herzog, Straub, etc. Pour cela, il suffit de se mettre en rapport avec la rédaction de notre revue, qui fera tout pour aider à cette diffusion et y participer.

« J'apprécie énormément votre nouvelle formule, car elle est pour ainsi dire la seule. Mais pourrez-vous continuer ? », écrit Bruno-Claude Sibe. Une bonne part de la réponse dépend de nos lecteurs. Dans un très prochain numéro d'ailleurs, nous publierons la liste des villes où, depuis quelques mois, les films que nous défendons ont été, parallèlement, montrés.

Le point sur Mazumura

Dans notre note consacrée au passionnant film *La Chatte Japonaise* (Cahiers n° 206), nous avions avoué l'ignorance où nous étions de la carrière du cinéaste Masumura Yasuzo. Les renseignements sur lui n'ont pas tardé à affluer. Nous les livrons dans leur intégralité, en remerciant les lecteurs qui nous en ont fait bénéficier.

1) Lettre de M. Hubert Niogret, Paris. *« (...) Masumura Yasuzo est né en 1924. Voici sa filmographie :*

1958 Giants and Toys (*ou* The Build-up, Kyojin to Gangu).

1961 Koskohu ichidai otoko (Tout pour l'amour) *d'après Ihara Saikaku, avec Ichikawa Kairo, Wakao Ayako.*
1962 Tadase (Plaisir volé) *avec Wakao Ayako.*
1964 Manji. *D'après Tanizaki Junichiro. Evoque, entre autres, l'homosexualité féminine.*
1965 Hoodlum soldier.
1966 Akai Tenshi (L'Ange rouge). *Présenté à Cannes au marché du film en 1967.*
1967 Irezumi (Le Tatouage). *D'après Tanizaki. Avec Wakao Ayako.*
Tsuma Futari (Deux femmes). *Scénario de Shindo Kaneto, avec Wakao Ayako.*
Kikugum nakamo gakko (L'Ecole des espions) *avec Ichikawa Kairo.*
Hanaoka sheishu no tsuma (La Femme de Seishu Hanaoka).
1968 Chijin no ai (The Love of an Idiot) (La Chatte japonaise)... »

2) Lettre de M. Rudiger Koschnitzki, Berlin.

« (...) *Je ne sais pas beaucoup de choses sur ce cinéaste japonais (j'ai vu trois de ses films), mais je veux dire qu'il est aussi important que Oshima Nagisa et Urayama Kirio, et plus important que Wakamatsu Koji.*

Masumura est né en 1924. Une photo de lui a été publiée dans un numéro de la revue suisse, « Cinéma International » (no 11/12).

Voici une filmographie provisoire :
1958 Kyojin to Gangu (Des Géants et des jouets *ou* The Build-up).
Aozora Musume (Mlle Yuko et le ciel bleu).
Futikina Otoko (L'Homme le plus petit).
Oyafuko Dori.
1959 Saiko Shunkun Fujin (La Dame la plus précieuse).
Hanran.
Biko ni Tsumi ari (Le Bel objet trouvé).
1962 Panique.
1964 Manji (All Mixed-up).
Kuro no Chatokyo (Super Express).
1965 Le Mur de glace.
1967 Deux femmes.
1968 La Chatte japonaise.
Le Deuxième sexe.

Beaucoup de ces films sont produits par la Daiei, et en scope couleur.

Kyojin to Gangu *est un film sur une jeune fille qui fait l'apprentissage d'un monde cynique et corrompu (Voir Anderson-Ritchie : « The Japanese Film », p. 285).*

Aozora Musume *(noir et blanc) a été programmé le 4 octobre* 1968, *sous le titre* Fräulein Yuko und der Blaue Himmel, *par la télévision allemande. Il raconte l'histoire d'une fille illégitime qui arrive de la campagne à Tokyo pour vivre dans la famille de son père. (Voir « Filme » :* 1962/1964, *p.* 55).

Manji *(scope couleur) fut projeté au Festival de San Francisco en* 1964. *Donald Ritchie l'aime beaucoup. Pour lui, c'est le meilleur film sur l'homosexualité féminine. Le film fut distribué en* 1968 *en Allemagne par le Palais Filmverleih sous le titre* Manji die Liebenden (Manji les amants). *Pour moi, c'est un des films les plus curieux que j'aie jamais vus. Il m'est très difficile d'en parler. Il montre deux femmes (une jeune fille et une femme mariée) qui commencent à s'aimer. Il y a aussi un gangster (un ami de la jeune fille) et beaucoup de problèmes y sont abordés (familiaux, sociaux...).*

Kuro no Chatokyo *(scope noir et blanc) fut projeté en* 1965 *à Frankfurt/M., pendant les « Journées du cinéma d'Asie ». C'est un film de gangsters se passant dans le monde de la finance (Voir Helmuth Färber dans « Filmkritik »* 5:1965, *p.* 290).

Le Mur de glace *(scope couleur). Vu pendant le festival de Berlin en octobre* 1965. *Ce festival a projeté quelques films japonais* (Kwaïdan *de Kobayashi, et des films de Nakamura, Matsuyama et Matsubayashi). Le film raconte l'histoire de jeunes employés de Tokyo qui font de l'alpinisme le samedi et le dimanche. Un jour, un des hommes meurt par faute d'inattention d'un autre. Celui-ci, quelques mois plus tard, meurt en en aidant un autre à réchapper. C'est également un film social, il y est question des rapports hiérarchiques dans les bureaux, et des mécanismes du capitalisme japonais. Il est très intéressant.*

La Chatte japonaise *fut distribué en* 1968 *en Allemagne par le Inter-Filmverleih sous le titre* Naomi-Die Unersättliche (Naomi l'insatiable)... *Le film fut un échec commercial. Il passa une semaine et demie dans un cinéma de Berlin. Deux critiques lui ont été consacrées dans des journaux berlinois. Les magazines comme* Filmkritik *et* Film *n'ont pas publié de critiques...* »

A comparer ces deux filmographies, l'on constate plusieurs divergences. Les points communs sont *Kiyogin to Ganju, Manji, Deux femmes* et *La Chatte japonaise.* En ce qui concerne *Aozora Musume, Kuro no Chatokyo* et *Le Mur de Glace,* nous n'avons aucune raison de douter des renseignements de M. Koschnitki, qui semblent assez fondés et précis. Par contre, pour l'avoir vu aux *« Journées Positif »,* où il passait en remplacement de *La Hora de los Hornos* (interdit par la censure au dernier moment) nous sommes d'accord avec Hubert Niogret en ce qui concerne *L'Ange Rouge,* 1966, très passionnante histoire d'infirmière sur le front sino-japonais lors de la dernière guerre mondiale.

Nous attendons donc d'autres précisions, particulièrement de notre rapatrié spécial Yamada Koichi qui, nullement indifférent, nous a déjà fait parvenir le mot suivant : « *Masumura est un metteur en scène de quarante ans, assez important dans le cinéma japonais. Il recherche depuis longtemps « la beauté grotesque ». Il a étudié au Centro Cinematografico à Rome et a été assistant de Ichikawa... Il tourne actuellement un nouveau film d'après un roman du prix Nobel Kawabata Yasunari. Patientez. Entretien et filmo suivent.* » Jean NARBONI.

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

De mois en mois, parfois depuis des années, on peut trouver cités dans les « Cahiers » un certain nombre de films, sans que la possibilité ait été donnée à tous de juger sur pièces. Nous avons tenu à en dresser la liste, parsemée de titres de films récents que nous aimons et qui ont été, avec plus ou moins de discernement, programmés (un carré noir les distingue).

FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, premier l. m., 1968). ■ **L'Amour fou** (Jacques Rivette, 1968, Cahiers n° 204). **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 1967, Cahiers n° 195, p. 63 et n° 203, p. 17). **La Concentration** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers n° 204). **Les Enfants de Neant** (Michel Brault, 1967, Cahiers n° 202, p. 62). **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 1968, Cahiers n° 200, p. 53 à 55). ■ **Goto l'île d'amour** (Walerian Borowczyk, 1968, premier l. m. avec acteurs). **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 1967). **Jaguar** (Jean Rouch, 1954/1968, Cahiers n° 195, p. 17 à 20 et p. 26). **Le Joueur de quilles** (Jean-Pierre Lajournade, 1968). **Marie pour mémoire** (Philippe Garrel, 1967, Cahiers n° 202, p. 59 et n° 204). **Le Révélateur** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers n° 204). **La Rosière de Pessac** (Jean Eustache, 1968). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 1967, Cahiers n° 204). **La Voie lactée** (Luis Buñuel, 1968).
ALLEMAGNE	■ **Chronique d'Anna Magdalena Bach** (Jean-Marie Straub, 1967, Cahiers n° 193, p. 56 à 58, n° 199, p. 52, n° 200, p. 42 à 52, n° 202, p. 60). **Lebenszeichen** (Signes de vie) (Werner Herzog, premier l. m., 1967 ; Cahiers n° 202, p. 60).
ANGLETERRE	**One plus one** (Jean-Luc Godard, 1968).
ARGENTINE	**La Hora de los Hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 1968).
CANADA	**Jusqu'au cœur** (Jean Pierre Lefebvre, 1968). **Patricia et Jean-Baptiste** (Jean Pierre Lefebvre, n° 190, p. 61 et n° 200, p. 108).
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 1967, Cahiers n° 202, p. 63/64, n° 203, p. 21/22).
DANEMARK	**Der var engang en krig** (Il était une fois une guerre) (Palle Kjaerulff-Schmidt, 1967).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 1968).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 1967, Cahiers n° 200, p. 98). **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 1967, premier l. m., Cahiers n° 202, p. 62).
GEORGIE	**La Chute des feuilles** (Otar Ioceliani, premier l. m., 1967, Cahiers n° 202, p. 63).
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, premier l. m., 1967, Cahiers n° 206).
HONGRIE	**Où finit la vie** (Elek Judit, 1967, Cahiers n° 202, p. 63). ■ **Silence et cri** (Miklos Jancso, 1968).
INDE	**La Déesse** (Satyajit Ray, 1960).
ITALIE	**Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 1968, Cahiers n° 206, p. 33). **Nostra Signora dei Turchi** (Carmelo Bene, premier l. m., 1968, Cahiers n° 206). **Partner** (Bernardo Bertolucci, 1968, Cahiers n° 206, p. 33). **Teorema** (Pier Paolo Pasolini, 1968, Cahiers n° 206, p. 34). **Tropici** (Gianni Amico, 1967, premier l. m., Cahiers n° 202, p. 64 et n° 203, p. 20). **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 1967, Cahiers n° 179, p. 46/47 et n° 195 encart).
IRLANDE	**Rocky Road To Dublin** (Peter Lennon, premier l.m., 1967, Cahiers n° 202, p. 61).
JAPON	**La Femme-insecte** (Imamura Shohei, Cahiers n° 158, p. 39). **La Mariée des Andes** (Hani Susumu, 1966, Cahiers n° 183, p. 29/30). **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 1967).
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 1968, Cahiers n° 206, p. 30).
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, premier l. m., 1966). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldorf, 1967).
SUISSE	**Haschich** (Michel Soutter, 1967, Cahiers n° 202, p. 61, n° 207, p. 76). **Quatre d'entre elles** (Yves Yersin, Claude Champion, Francis Reusser et Jacques Sandoz, premier l. m., 1968, Cahiers n° 202, p. 61).
TCHECOSLOVAQUIE	■ **Concours** (Milos Forman, 1964).
U.R.S.S.	**Noces d'automne** (Boris Yachine, premier l. m., 1968).
U.S.A.	**Bike Boy** (Andy Warhol, 1967, Cahiers n° 205, p. 46). **Chelsea Girls** (Andy Warhol, 1966, Cahiers n° 194, p. 53). **David Holzman's Diary** (James MacBride, premier l. m., 1967, Cahiers n° 202, p. 58). **Faces** (John Cassavetes, 1968, Cahiers n° 205, p. 37). **In the Country** (Robert Kramer, premier l. m., 1966, Cahiers n° 192, p. 26 et n° 202, p. 56). **Nude Restaurant** (Andy Warhol, 1967). **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 1967, Cahiers n° 205). **Relativity** (Ed Emshviller, 1964). **Revolution** (Jack O'Connell, premier l. m., 1967, Cahiers n° 202, p. 60). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, premier l. m., 1967).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (ou Aux abois) (Matjaz Klopcic, premier l. m., 1966). **Sur des ailes en papier** (Matjaz Klopcic, 1967, Cahiers n° 202, p. 63).

PETIT JOURNAL DU CINEMA

L'Affaire Montès (suite)

Ceci n'est point pour ajouter à ce qu'on a déjà pu écrire de « Lola Montès », mais pour préciser quelques points concernant la façon dont, aujourd'hui encore, se poursuit sa triste histoire.

En effet, sous la dénomination (décidément de plus en plus galvaudée) de « Version intégrale », on nous sert (sans parler du contretype mal étalonné) une version qui est quelque peu tronquée par rapport à celle qui sortit lors de la première exclusivité parisienne. Car dans l'affolement que provoquèrent les réactions des critiques et publics d'alors, on procéda illico à quelques coupes et modifications (par la suite, on devait aller jusqu'à remonter totalement le film pour sortir une pseudo « Lola Montès » dont on connaît l'histoire et dont il n'est évidemment plus question aujourd'hui) et c'est cette version, victime des premières amputations, qu'on nous présente aujourd'hui. Ces amputations sont :

1° Doublage en français des scènes faites sur le roi de Bavière qui étaient parlées allemand (notamment la rencontre dans le théâtre et la scène des portraitistes).

2° Coupes d'une scène dans l'épisode Franz Liszt et d'une scène dans l'épisode du bateau.

3° Massacre de l'immense travelling final sur la foule (que critiques et publics jugeaient « trop long » — mais ce film leur apparut toujours avoir quelque chose de trop), dont on ne voit plus que le début et la fin, les deux parties étant reliées par un hideux « fondu » — M. D.


Tournage de « La Sirène du Mississippi » à l'Ile de la Réunion · François Truffaut préside au mariage de Jean-Paul Belmondo et Catherine Deneuve

C'est arrivé à Athènes

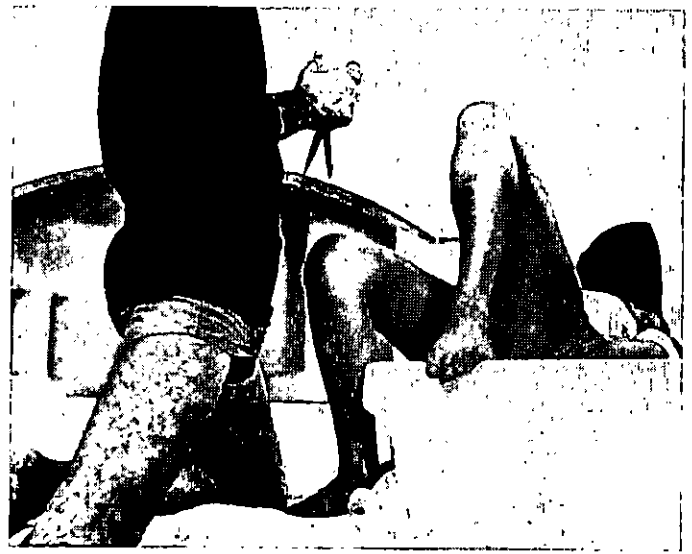
C'était le 21 avril 1967. Nous étions une quinzaine dans un petit appartement du centre d'Athènes. Quatre au moins d'entre nous avaient des films en cours. Démosthène Théos tournait déjà depuis un mois. Du haut d'une loggia, on pouvait voir les chars qui encerclaient le Parlement grec, et sous les casques des policiers qui empêchaient les touristes de prendre des photos, certains reconnaissaient des amis proches, aussi désemparés que tout le monde. Des centaines de femmes se pressaient devant un commissariat nour faire passer quelque paquet à un parent arrêté. C'était la première fois, depuis trois ans, que nous n'avions pas envie de parler « cinéma ».

Nous, « les toqués », comme ils prenaient plaisir à nous appeler, nous étions là à songer qu'il n'y avait plus rien à faire. Cette volonté de faire des films libres qui nous animait depuis dix ans, un acte de folie absurde et brutale l'avait étouffée en quelques heures.

L'histoire du cinéma grec n'est ni riche, ni longue. Les cinquante années qui ont suivi l'arrivée de la première caméra en terre grecque — lors des premiers Jeux Olympiques de 1906 — étaient fort peu propices à un épanouissement quelconque. Des catastrophes nationales successives, des structures économiques archaïques relativement aux autres pays d'Europe, un conservatisme étouffant, héritage de quarante ans de domination bavaroise plus néfaste au pays que quatre siècles d'emprise turque, avaient empêché toute manifestation cinématographique valable. Un élément positif dans tout cela : peut-être le manque de matériel technique avait-il obligé quelques techniciens, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, à se lancer dans un bricolage ingénieux pour pouvoir tourner. Il existe encore aujourd'hui des gens qui sont en mesure de fabriquer eux-mêmes une caméra et une machine à développer. Cet esprit de débrouillardise à tous les niveaux a joué un rôle décisif dans l'évolution du cinéma grec jusqu'à nos jours.

C'est ainsi qu'une production artisanale commença à gagner le public grec dans les années qui suivirent la Libération, avec des films « mal faits », mais dont la naïveté et la spontanéité touchaient un peuple ravagé par la guerre civile « Chaussure de chez nous », « Anna Roditi », « Les Allemands reviennent », « Zéro de conduite », « Les Apaches d'Athènes », « Les Esclaves indomptés », « Madame Soussou », etc, ont donné au public un goût du cinéma grec qui triompha avec « L'Ivrogne » de Tzavellas (1950), dont le succès commercial reste inégalé. Ce fut alors une sorte d' « Age d'Or », l'argent qui rentrait dans les caisses des producteurs permettant de grands progrès de la technique, qui ne cessera de s'améliorer au cours des années cinquante. « Celles qui n'ont pas le droit d'aimer », « Agnès du port ». « Le Chauffeur de taxi », — productions de la Finos-Film —, « Les Quatre marches », « La Louve », « Noël de sang », — produits par Anzervos, la seconde grande société de l'époque — devaient leur succès à leurs qualités techniques, mais surtout aux sujets, issus d'un univers touchant, vrai et pittoresque, traités avec simplicité, et joués par de bons acteurs. Elli Lambetti, Irène Papas (qui débuta

dans « La Cité morte » en 1951), Georges Papas, Dimitri Horn, Hélène Hadziargiri, grands acteurs de théâtre, étaient aussi populaires dans le cinéma que des « monstres sacrés » comme Orestis Makris, Mimis Fotopoulos, Dinos Iliopoulos, Vassilis Avlonitis, Nikos Stavridis, acteurs de variétés très cotés.



« Le Visage de la méduse », de Nicos Koundouros.

Pour leur part, les réalisateurs (Tzavellas, Sakellarios, Tsiforos, pour ne citer que les plus connus), savaient animer honnêtement des scénarios et construire intelligemment des films qui plaisaient. L'âge mental de l' « enfant prodige » qu'était le cinéma grec, évoluait de pair avec ses capacités techniques et son potentiel social. « La Fausse pièce d'or », de Tzavellas et « Laterna ftochia ke filotimo », de Sakellarios, sont peut-être les derniers films de cette période, qui toucha à sa fin vers 1954-55.

Dès lors, le succès commercial du film grec eut rapidement pour résultat un laisser-aller dans la production, allant de pair avec l'accroissement du nombre de films produits : 21 en 1956, 58 en 1959, plus de cent au début des années 60. L'enfant prodige redevint arriéré ; les sujets ne touchent plus le public comme autrefois, et seule une intense campagne publicitaire fait marcher ces productions pseudo-dramatiques, pseudo-sociales et pseudo-populaires. Des hebdomadaires à gros tirage, qui se multiplient au même rythme que les films, élaborent un « star system » triste, s'efforçant de transformer des « andouilles » en « vedettes »... La plupart des petits producteurs disparaissent, écrasés par d'énormes coûts de production. Condamnés à produire bon marché pour subsister, la plus grande partie de leurs budgets va à une ou deux vedettes locales, le reste aux techniciens devenus méfiants ou exigeants : pour le reste, ils sont contraints de recourir au crédit.

Des records sont établis : on tourne en moins de quinze jours ; on fabrique des longs métrages avec des chutes de négatifs récupérées un peu partout, on utilise plusieurs fois les mêmes décors. La plupart de ces produits sont destinés à être directement envoyés en province, désertée par l'émigration : mélos de la pire espèce, bourrés d'une musique dégradante qui se veut populaire — seul divertissement possible dans ces villes et villages abandonnés à leur sort depuis longtemps. Dans la capitale, les circuits existants devenaient de plus en plus puissants par l'achat ou la location des nouvelles salles qui se multipliaient à un rythme vertigineux. On y distribuait les « Superproductions » grecques, qui différaient uniquement de celles des petits producteurs fauchés par un vernis de Prisunic et des vedettes mieux payées.

Les monopoles de production et de distribution laissaient peu de place à une initiative indépendante — en dehors des tentatives de Koundouros et de Kanellopoulos. Mais si le premier avait su nous toucher avec « Magic City » (1955), et le second faire preuve de son sens de l'image avec « Noces en Macédoine » et « Thassos » (courts métrages), tous deux s'éloignèrent vite de leurs premières réussites : si l' « Ogre d'Athènes » contient encore, dans son immense confusion, quelques passages d'une valeur certaine, « Les Hors-la-loi », « Le Fleuve », et ces « Jeunes Aphrodites » si « touchantes » et si rentables ne sont en réalité que des exercices d'esthète rendus nuls à tous points de vue par leur gratuité.

Il y avait aussi, bien sûr, le cas Cacoyannis. Mais les films de sa première période ne sont que des tentatives peu heureuses de s'inspirer de la réalité du pays : « Réveil du dimanche », « La Fille en noir », « Fin de crédit », ne sont que la description d'apparences vides de toute signification. Seul peut-être, « Stella » tient debout, grâce à la personnalité de Melina, au grand acteur qu'était Foundas à l'époque, et à l'insolite de la banlieue du Pirée, admirablement photographiée par Kostas Théodoridis... Le reste des films de Cacoyannis ne concerne pas la Grèce et son cinéma.

Cacoyannis, Koundouros et Kanellopoulos, la Sainte Trinité du cinéma grec pendant plusieurs années, contribuèrent en fait infiniment moins à son évolution que le « cinéaste inconnu » des années 40 ou 50 — des gens qui avaient sacrifié leur vie et leur argent à leur passion de faire des films, avec la naïveté et la sincérité de l'anonyme sculpteur de cathédrale.

Après la victoire des forces démocratiques qui suivit l'assassinat de Lambrakis, un vent de liberté commença à souffler dans le pays, encourageant une poignée de jeunes cinéastes assoiffés de changement, et qui se mirent, sans se connaître entre eux, à tourner des courts métrages avec quelques boîtes de négatif, des caméras empruntées, peu d'argent et beaucoup de travail, au cours de l'été 1965. Le festival de Salonique de cette année-là révéla « Lettre de Charleroi », « Cas de refus », « Histoire d'un sou », œuvres originales et sincères — qui ne tardèrent pas à secouer une production nationale enfoncée dans la médiocrité : point de départ décisif, non seulement pour d'autres jeunes qui se mirent eux aussi à faire des films indépendants, mais pour des cinéastes connus, comme Manthoulis qui se lança l'année suivante dans la réalisation de « Face à Face », ou Damianos avec « Jusqu'au bateau », réalisé grâce aux opérateurs Mangos et Panoussopoulos. Dans les couloirs des studios, dans les salles d'attente, sur des tables de montage improvisées, la foule des « toqués » se pressait pour obtenir une ou deux heures de travail, pour terminer des films dont ils étaient producteurs, scénaristes, réalisateurs, opérateurs, machinistes, électriciens...

C'était le cas de Panayotopoulos, avec son « Dimanche » — témoignage aussi tranchant que sensible sur un homme vidé qui essaye de vivre le jour le plus creux de la ville triste qu'était Athènes en 1966.

De Voulgaris, qui nous faisait vivre, pendant le tournage de « Jimmy le tigre » — qui confirme son talent, mais est loin de ses possibilités réelles.

De Marketakis, avec son « Jean et la rue » — film dont la tendresse et l'actualité constituent un autre portrait de cette jeunesse d'Athènes perdue dans son envie d'aimer et d'être aimée.

De Konstantarakos, qui nous avait tous pris sous son aile, et qui faisait la navette entre l'assistanat de « Athènes, Ville-sourire », la direction de la production de trois ou quatre films, l'interprétation de « Jimmy le tigre » et de « Kierion », tout en préparant son propre film.

De Mangos, Panoussopoulos, Arvanitis, « opérateurs permanents » de tout le monde, qui se partageaient les jours de tournage et la seule caméra, l'Arriflex de Mangos.



« Kierion », de Demosthene Theos

Du monteur Tempos, qui, avec la quinzaine de longs métra-

ges qu'il avait à monter par an, trouvait du temps pour monter nos films « à l'œil » — et même pour nous trouver du crédit auprès des laboratoires.

D'Avguerinos, Angelopoulos, Fafoutis, Ferris, Nolas, Papasthathis, Vretakos, et combien d'autres, dont on entendait dire qu'ils tournaient aussi, et dont on attendait les films.

Apparemment, ce mouvement n'avait rien de plus ou de moins que les autres mouvements similaires qui incitaient les jeunes de Paris, New York, Prague ou Tokyo à se libérer de l'oppression d'un système de production aussi lourd que dépassé. La seule différence était peut-être que nous étions, nous, vraiment capables de pratiquer tous les métiers du cinéma, de la prise de vues à la prise de son et au montage. De sorte que la production du film devenait une œuvre presque individuelle. La bureaucratie d'état et ses formalités étaient à peu près inexistantes, d'où une garantie de liberté d'action de plus. Cette liberté bafouée en vingt-quatre heures, il ne restait plus qu'à essayer de terminer dans la clandestinité les films en cours, qu'à mettre les négatifs originaux à l'abri de la police, qu'à se préparer surtout à quitter le pays pour essaimer dans le monde et rallier les rangs des chômeurs.

Avant même que les chars disparaissent de la Place de la Constitution, les producteurs de « l'establishment » se sont précipités pour contacter les nouveaux dirigeants et recevoir de nouvelles consignes. En fait, rien de changé au statu quo, à condition de respecter la trinité « Religion, Famille, Patrie ». Plus de putains nues, plus d'homosexuels, plus d'humour grossier. L'argent coule de la même manière pour les mêmes « grands ». Le marché s'élargit à la mesure où s'amplifie le malheur du peuple grec. (Un cinéaste grec en exil.)

Este

A quelques kilomètres de Padoue, dans un paysage pasolinien de « bourgs oubliés sur les Apennins ou les Préalpes, où ont vécu les frères », Este abrite depuis huit ans le prix « dei Colli », destiné à récompenser une enquête filmée. Il est évident que d'année en année, cette manifestation, rejointe par la direction d'ensemble du cinéma actuel, prend et prendra de plus en plus d'intérêt. Il est à regretter que la confusion règne encore quant à la définition de l' « enquête filmée » et que la rencontre, large d'esprit quand il s'agit de culture (une exposition de dessinateurs polonais se tenait dans son cadre), le soit moins une fois arrivée au cinéma (mais les questions matérielles se font naturellement plus lourdement ressentir dans la composition d'un programme de films) : beaucoup de documentaires italiens et d' « éditions spéciales » de la RAI-TV, peu de films étrangers, enfin et surtout presque pas de longs métrages. Espérons que, l'an prochain, nous pourrons voir à Este l'équivalent des « Tropici », Bachfilm, « Carl Emmanuel Jung », « The Edge », qui auraient pu y être présentés cette année avec profit, et passons au programme, d'ailleurs estimable.

Docucus : de Cecilia Mangini, Elio Piccon, Giuseppe Ferrara, Mario Carbone, des films qui ne méritent pas mention, à l'exception de « Il campo » (Piccon), exemplairement réalisé en amitié avec des pêcheurs, puisque ceux-ci, voulant se bâtir un champ sur l'eau avec des seaux de terre, choisissent l'emplacement le plus photogénique de préférence au plus pratique. Amitié récompensée : après treize



« Der Job », troisième épisode de « Piloten im Pyjama », de Walter Heynowski et Gerhard Scheuman.

minutes de film, le champ est emporté par les eaux et permet à Elio Piccon de faire un beau plan en couleur.

Emissions TV : « California : il dissenso », reportage solide et assez complet d'Antonello Branca sur les premiers mois de 1968, puisqu'y furent filmés, entre autres, Ronald Reagan, Robert F. Kennedy, Marcuse et Henry Miller. J'ai malheureusement raté « La donna che invento' la diva » (M.G. Giovanelli), interview méchante de Francesca Bertini, « Diario di Ciano » (Francesco De Feo) et « Fumaria uomini e ulivi » (Gianni Amico).

Films non italiens : « Vier muren » (Johan van der Keuken) est un bel exemple d'utilisation sociale d'un objectif. Pour filmer à l'intérieur des taudis de Hollande, l'auteur est en effet contraint par leur exiguité à ne se servir que du grand angulaire, ce qui confère à son film un caractère onirique et wellesien certainement inintentionnel. « A Intervista » (Helena Soldberg Ladd), sur la situation de la femme au Brésil, est un bon exemple de C.V., avec quelques passages presque émouvants.



Michel Piccoli, le revolver et la grande poupée, dans « Dillinger è morto », de Mario Ferreri, admirable selon nos amis Amico, De Gregorio, Apra et Ponzi. Cf. « Petit Journal » dans notre prochain numéro.

Mais le meilleur film venait d'Allemagne de l'Est. Il s'agit du troisième des quatre épisodes d'une série intitulée « Piloten im Pyjama » : « Der Job » (version anglaise : « All in a Day's Work », réalisateurs Walter Heynowski et Gerhard Scheuman, 60 mn). C'est la description de l'évocation, par des pilotes américains prisonniers au Vietnam Nord, de leur activité quotidienne avant leur capture. Film de propagande, et en cela bien préférable à l'objectivité émue qui nous est venue des deux côtés (« 17e Parallèle » ou « A Face of War ») Le plus intéressant n'est pas l'organisation du matériel ou la construction du film, encore qu'elles méritent mention, mais la peinture sans insistance et presque involontaire de l'évolution des prisonniers en question, pour qui il devient moins facile de dire ce qu'ils faisaient qu'il ne le leur était de le faire. Le film commence par la dénonciation (réponses des pilotes et fragments documentaires) les moins différenciés, des plus généralement partagés parmi les crimes de guerre des Américains, pour arriver insensiblement à établir le caractère particulier du « travail » de l'U.S. Army. Dans cette première partie, la plus conventionnelle, frappe l'évocation efficace de l'hystérie collective pro-américaine en Allemagne de l'Ouest. Moins convaincante est l'affirmation que les troupes américaines ont un respect particulier pour les missiles qui leur tombent dessus, lorsque ceux-ci sont soviétiques... Mais la suite fait vite oublier ces vétilles et le film devient une version cauchemaresque du « Procès de C.E. Jung » (les questions aux pilotes, déjà doublées en allemand dans le film, et de plus traduites simultanément en italien, donnant a posteriori une inquiétante vraisemblance au truquage hanounien). Le montage, d'abord court, devient synthétique, recherche moins l'effet-choc, celui-ci étant de plus en plus contenu dans le plan et dans la parole. La fin n'est presque plus qu'un bout à bout de rushes : l'accumulation monotone des témoignages des pilotes étonnés devant ce qu'ils s'entendent dire, a un impact qu'on ne peut guère comparer qu'à celui de « Répression », film de témoignage de deux heures et demie vu aux Etats Généraux. — B.E.

Markopoulos

1. Présentation de « The Iliac Passion » par Gregory Markopoulos. (Louvain, 1968.)

« Je suis d'une humeur très particulière ce soir, parce que cet après-midi, j'ai présenté « The Illiac Passion » à un distributeur, chez « Columbia Pictures » et une des questions qu'il m'a posées est : « Vous voulez être metteur en scène de cinéma, et ceci est votre premier film ? »

Je ne sais pas dans quelle mesure vous êtes informés du genre de film qui vous est présenté ce soir. Ce n'est pas un film commercial. On pourrait l'appeler un film d'avant-garde, ou expérimental, ou un film « Amérique nouvelle », ou « Underground », ou plus naturellement un film tout à fait indépendant. J'ai réalisé le film moi-même, j'en ai fait

la photographie, je l'ai produit, j'ai choisi moi-même les vingt-huit interprètes, ce film a été réalisé comme fait un écrivain qui écrit son livre ou un peintre qui peint sa toile. J'ai travaillé avec une caméra 16 mm Bolex, un posemètre et un trépied très simples. Il n'y a d'assistant d'aucune sorte.

• Ce film a en fait été conçu il y a de nombreuses années, au moment où j'étudiais à l'Université de la Californie du Sud, à la section Cinéma. A cette époque, j'étais intrigué par une pièce grecque, « Prométhée enchaîné » d'Eschyle. Quelques années plus tard, vers 1964, j'avais 2 000 dollars, grâce au festival de Knokke-le-Zoute où un autre de mes films, « Twice a man » (1) obtint le « Prix Lambert ». Ainsi, je décidai de tourner mon film prométhéen

• Pour le film, je ne retins que trois des personnages de la pièce : Prométhée, le personnage central, Poséidon, qui est interprété par l'artiste pop Andy Warhol, et Io, personnage mythique changé en génisse par Héra, femme de Zeus, à cause de sa jalousie. Ces trois personnages n'ont pas de nom dans le film. Autour de ces trois personnages, j'ai fait des séquences avec vingt-quatre ou vingt-cinq autres personnages, appelons-les de second plan. Ces personnages ont été empruntés à des mythes grecs. Par exemple, après l'introduction du héros principal traversant le pont de Brooklyn au début du film, la première séquence est sur le thème du narcissisme, qu'il est naturel d'aborder en premier lieu parce qu'il est proche du problème de la création artistique. Autre chose qu'il est bon de savoir : tout au long du film, l'auteur, moi-même, apparaît. Un jour, il se trouva un groupe de personnes pour estimer qu'il aurait fallu une introduction détaillée au film, donnant les explications que je vous donne, et pour dire aussi que le film est le voyage odysséen d'un réalisateur de cinéma. Ce serait très gentil et très facile pour le public, mais pourquoi serait-ce dit à l'avance ? Lorsque vous voyez un tableau de DeKooning, de Pollock, de Picasso, on ne vous dit pas ce que c'est, peut-être cela porte-t-il un titre, qui est le privilège de celui qui crée, mais on ne vous a pas dit ce que c'était. Révéler quelque chose, surtout en art, est d'après moi, déprécier, et c'est même offensant pour le spectateur. Ainsi, dans ce film, vous verrez deux fois le créateur du film, une fois dans des escaliers, en train de les gravir d'une manière latérale en tenant en main une sorte de petit instrument. A cette image est superposée celle d'un arbre avec un tas d'oiseaux Ce qu'en fait, je suis en train de faire, c'est mesurer la lumière pour cette séquence. Puis il y a une autre suite de plans où je suis à nouveau assis sur des escaliers avec mon scénario. C'est à nouveau une simple affirmation de ma présence.

• Une dernière histoire, pour laquelle je dois faire une petite digression. A l'époque où, il y a plusieurs années, je conçus ce film, j'étais très intéressé par l'œuvre de Gordon Craig. Il écrivit dans son journal que le costume naturel pour n'importe quel acteur ou actrice au théâtre était celui dans lequel il ou elle fut créé, en d'autres mots, nu. Ainsi je décidai, mon sujet étant tiré des mythes grecs, d'employer cette idée. Non qu'elle soit originale, mais j'ai sans doute été le premier à l'utiliser sans problème de censure. Tout au long du film des personnages apparaissent nus, des hommes comme des femmes. Et ceci est probablement peu différent de ce qui se faisait durant la Renaissance en peinture. Au cinéma, c'est souvent un problème de montrer la nudité Il y a bien sûr le cinéma commercial qui le fait pour attirer les gens. Je ne l'ai pas fait dans cet esprit. Je l'ai fait parce que je pensais que c'était ce qu'il fallait faire. Et je vous le livre comme tel.


« The Dead One », de Gregory Markopoulos · l'auteur, dans le rôle du suicidé.

• Encore une chose, la bande-son. Elle est très différente de ce que vous devez avoir entendu. J'avais à créer une bande-son qui s'adapte à ce film en particulier. J'ai lu plusieurs traductions et le texte grec de la pièce d'Eschyle, et dans la « Morgan Library » de New York j'ai découvert une copie de la traduction par le poète américain Thoreau et je l'ai fait photocopier. J'ai lu toute la pièce devant un micro, en interprétant toutes les parties comme s'il s'agissait d'une seule personne. Il y avait des parties archaïques dans le texte, je les ai éliminées. Le film commence par le mot « I » : c'est moi, c'est précisément le cinéaste qui parle Parfois il y a des mots que je répète, ou de longues phrases, parfois aussi des phrases brèves Lorsque le montage-image fut terminé, j'ai placé la bande sonore ainsi obtenue sur les images. Mais je n'ai rien synchronisé, et des choses remarquables se sont produites : certains mots sont tombés en certains endroits, et lorsque l'image et le mot tombent ensemble, ils semblent être mis ensemble volontairement. C'est quelque chose qui me plaît beaucoup et qui a été fait dans le cinéma commercial par Jean Cocteau pour son film « La Belle et la Bête » Cocteau demanda à Auric de faire la bande-son pour ce film, sans le lui montrer, en lui disant uniquement, comme il l'écrit dans son journal du film, que le film avait une durée de X minutes. Puis la musique fut collée au film, et toutes sortes de choses merveilleuses se produisirent. Je ne prétends pas que c'est la manière de sonoriser un film, chaque metteur en scène travaille d'une façon différente. Mais pour moi c'est très intéressant et je continue à le faire de cette façon. Je crois en certains « accidents ».

2. Interview de Markopoulos

Question Vos plans sont dans ce film très rigoureusement composés du point de vue plastique...

Markopoulos C'est parce que j'ai toujours été intéressé par la peinture. Je ne l'ai pas étudiée dans une école, mais j'ai admiré et regardé des tableaux à d'innombrables reprises. J'ai lu beaucoup de choses sur les peintres.

Question Aimeriez-vous faire un film seulement en plans fixes ?

Markopoulos Cette question me plaît car pour le moment, à Bruxelles, je suis en train de monter un film tourné en Italie, nommé « Gammelion », et il ne s'y passe vraiment rien, il est constitué de vues d'un château. C'est un film de 66 mètres, parce que je n'avais pas plus de pellicule. Il n'y a pas de personnages, sauf dans des fresques par où j'en introduis. Tous les plans y sont statiques, sans mouvement.

Question Vous utilisez souvent des noirs entre deux plans...

Markopoulos Vous voulez dire les fondus au noir — fondus à l'ouverture ? En terminant le film, je les ai utilisés parce que j'estimais qu'ils étaient très importants pour la forme de « The Illiac Passion ». J'ai réalisé un autre film, « Eros, O Basileus », avec un seul personnage filmé dans un appartement sur le Bowery. Là j'ai fait de longs plans de lui assis à un bureau, ne faisant rien. Puis j'ai coupé le film en quatre parties, chacune encadrée par un fondu à l'ouverture et un fondu au noir Cela ne nuit en rien au rythme. Chaque fondu peut être vu comme la fin d'un vers ou d'un paragraphe. Et j'ai même découvert alors que les parties noires contiennent en un certain sens autant de matière que les vraies images. Je crois que cela est très efficace, et que je l'emploierai encore.

Question J'avais l'impression en voyant le film qu'il allait en s'accélérant vers la fin.

Markopoulos C'est très curieux car, l'autre jour, quelqu'un m'a dit avoir eu l'impression inverse Je ne peux pas trancher.

Question Que pensez-vous du cinéma avec des personnages, une histoire, etc ?

Markopoulos C'était une façon de faire des films à une époque, et certainement les gens continueront à en faire ainsi aussi longtemps que le cinéma existera Mais, comme vous le savez, il y a d'autres façons d'en faire qui sont peut-être plus valables. La plupart des metteurs en scène ont un script ou un dialogue parce que c'est la seule façon de communiquer avec la majorité du public, c'est du moins ce qu'ils pensent. Et à partir de ce dialogue ils doivent faire énormément de plans pour que cela devienne intéressant Et maintenant, ils croient avoir découvert le nouveau cinéma, parce que ça parle, ça parle. En particulier en France. Mais ce n'est pas faire du bon nouveau cinéma que d'avoir un bon dialogue.

Question Que pensez-vous des films de Godard ?

Markopoulos Je ne les ai pas tous vus. « La Chinoise » est certainement un des meilleurs films du monde. Mais en même temps je pense que c'est terrible. C'est en même temps

inspiré et trafiqué. J'aurais préféré le voir uniquement inspiré. Quoique cela puisse signifier pour Godard sur le plan politique, ce serait meilleur si ce n'était pas arrangé, mais simplement ce qu'il pense. C'est très difficile à faire, car dans le cas de Jean-Luc Godard, les films sont destinés au public.



Tournage de « Serenity » de Gregory Markopoulos.

Question Pensez-vous que le public puisse recevoir vos films ? Les accepter ?

Markopoulos Un monsieur de la « Columbia » estimait que « Illiac... » ne pouvait être distribué commercialement, mais seulement montré à des petits groupes comme ici. Je lui ai répondu qu'à Knokke le public était resté assis, et qu'il avait très bien reçu le film. Je crois que si mon film était bien distribué, il n'y aurait aucune raison pour que les gens n'aillent pas le voir. Ceci vaut d'ailleurs également pour les films de Brackhage, de Ron Rice, et d'un grand nombre de metteurs en scène. Mais personne n'ose le faire. Il faudra attendre une dizaine d'années. Cela entraine un autre problème pour moi . que dois-je faire pour que mes films soient montrés au public ? Peut-être les réaliser en 8 mm.

Question Parlez-nous de vos autres films.

Markopoulos « Ming Green » est un court métrage, un vrai documentaire sur mon appartement de New York que j'ai abandonné pour venir habiter en Europe. Je l'ai réalisé en un jour. « Himself as Herself » a été inspiré par la nouvelle de Balzac « Séraphita ». Le film a été réalisé en deux semaines pour 300 dollars. Gordon Baldwin, l'acteur, ne savait pas ce qu'il jouait, ne savait pas que le personnage était inspiré par Balzac, et hermaphrodite. Je ne le dis pas clairement, mais je permets de le penser. Le film terminé a coûté 1 500 dollars, ce qui est très peu. J'ai réalisé mon premier film à douze ans C'est une version de trois minutes de « Christmas Carol » de Dickens. J'ai réalisé ensuite un tas de films en huit ou en seize millimètres, qui ont tous été détruits. A part « Christmas Carol », le premier dont il reste une copie est une trilogie. La première partie s'appelle « Psyche », la suivante « Lysis », et la troisième « Charmides ». Après cela, j'avais environ 19 ans, j'ai réalisé « The Dead One », mon premier film en 35 mm, qui dure environ 45 minutes. Puis « Swain », avec de la pellicule trouvée par Robert C. Freeman Jr. Puis « Flowers of Asphalt », très court, noir et blanc, et « Eldora ». Après quoi je restai longtemps sans tourner, faute d'argent. J'ai passé 4 ou 5 ans en Grèce, à essayer de réaliser un film en 35 mm couleurs, « Serenity », qui n'a jamais été terminé ; il en reste des morceaux quelque part, mais je ne sais pas où, je n'ai pas le négatif. Ensuite j'ai réalisé « Twice a Man », suivi de « The Illiac Passion », « Galaxie », « Himself as herself » et « Through a lens brightly : Mark Turbyfill ». L'année dernière, de passage en Grèce, j'ai réalisé un court métrage, « Bliss », consacré au décor byzantin d'une église de l'île de Hydra.

Question Il semble que, dans « The Illiac Passion », vous ayez une conception non-unitaire du « personnage »...

Markopoulos En fait, il y a un personnage qui apparait au début, et tous les autres sont en quelque sorte les molécules dont il est composé ; ou encore, toutes ses passions. Mais vous avez raison, il vaudrait sans doute mieux montrer « Illiac... » sans toutes ces interruptions.

Question Avez-vous employé les « noirs » dans d'autres films ?

Markopoulos C'est l'équivalent d'une virgule ou d'un point-virgule dans un texte. Si on laisse un noir entre un fondu au noir et un fondu à l'ouverture, l'attention du spectateur se trouve forcément concentrée C'est donc ce que j'ai fait dans « Eros, Basileus », entre deux plans identiques d'un personnage assis sans rien faire à un bureau.

Je crois que c'est une technique qui serait particulièrement adaptée aux films éducatifs.

Question Il y a certains mots qui reviennent toujours sur les mêmes images et les mêmes thèmes.

Markopoulos C'est vrai Je connaissais le film lorsque j'ai fait la bande son, et lorsque j'arrivais à des mots-clé, je les répétais. Ainsi, le mot « speak » se retrouve à trois endroits cruciaux du film. Mais c'est quand même à moitié par hasard, parce que lorsqu'on arrange quelque chose trop délibérément, ça ne marche jamais. Voyez les films éducatifs.

Question Quelle est la musique que vous employez, et pourquoi ?

Markopoulos La raison principale est que cette musique de Bela Bartok contient des groupes de voix, et une seule voix au début et à la fin, ce qui va avec l'idée d'un personnage prométhéen.

Question Préparez-vous par écrit ce que vous allez filmer ?

Markopoulos Pas exactement. Je fais des recherches avant de tourner, j'amasse des notes. J'ai recherché tout ce que j'ai pu au sujet du personnage de Prométhée.

Question Laissez-vous beaucoup de liberté à vos acteurs ?

Markopoulos Je laisse en général les acteurs se faire une certaine idée eux-mêmes du personnage qu'ils incarnent. Cela donne très souvent des résultats inattendus, et qu'en général j'accepte en les intégrant au film. Très souvent ils inventent eux-mêmes leur dialogue, en improvisation complète.

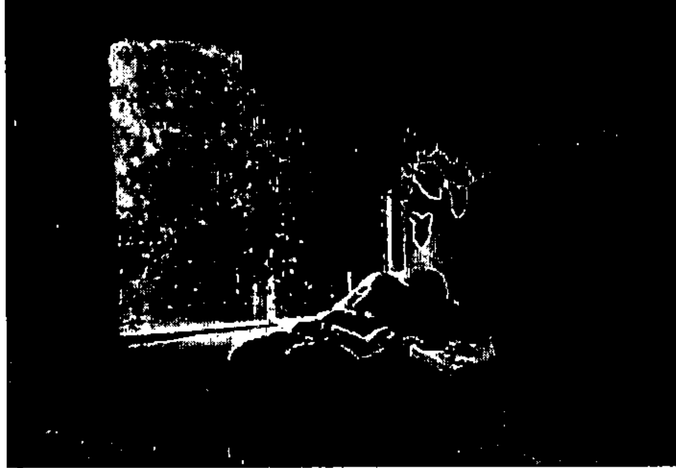
Question Pensez-vous avoir subi l'influence d'autres metteurs en scène ? En particulier celle d'Eisenstein pour le montage ?

Markopoulos Je ne pense pas. Il faut monter, et souvent monter court. Mais chacun doit réinventer un montage qui convienne à son propre langage. Peut-être bien que j'ai été influencé par quelqu'un comme Stroheim. Et j'ai une grande vénération pour Sternberg, dont j'ai été l'élève. Et j'ai vu les œuvres de certains cinéastes américains comme Lang ou Hitchcock avec toujours présente à l'esprit l'idée qu'il y avait quelque chose à tirer d'eux pour son propre usage.

Question Quelles relations voyez-vous entre l'histoire au niveau du scénario, et le film achevé, complètement monté ?

Markopoulos Le scénario est une histoire Filmer, c'est d'abord raconter cette histoire. Mais le moyen cinématographique vous oblige à vous plier à lui. Tourner les différentes séquences, ce n'est plus exactement raconter. Pour moi et pour beaucoup d'autres, le film est d'abord film. Monter, c'est encore créer à un autre niveau, avec un autre moyen à votre disposition. Et puis il y a la première vision réelle du film : quand vous recevez la première copie. A chacun de ces quatre niveaux, le film passe par une nouvelle étape de création.

Bien sûr, on peut improviser, si du moins on sait manier une caméra, ce que je veux bien expliquer à quiconque en dix minutes. Ensuite on peut couper la pellicule en morceaux, et les coller ensemble et faire toutes sortes de choses avec. Quant à savoir si cela aura un intérêt, et une authenticité artistique, c'est une autre affaire. Cela dépend du travail personnel. Il y a plusieurs façons de construire un film Vous connaissez Burroughs ? Il prend des pages, il les superpose, et cela crée quelque chose. Une histoire ne nécessite pas forcément un début et une fin En d'autres termes, une histoire ne nécessite pas for-



Gregory Markopoulos dans « The Dead One ».

cément une histoire. Il y a une histoire ici et maintenant : je pourrais faire un film avec ce que nous sommes en train de faire ici, à ce moment précis. Ce pourrait être une histoire au sens traditionnel, mais ce serait aussi une histoire que les émotions des gens dans la salle, et leurs réactions.
Quelqu'un comme Rossellini, d'après moi, est un très bon metteur en scène, mais qui pour certaines raisons, que je suppose d'ordre économique, est obligé de travailler dans le cinéma commercial. Mais dans ses premiers films, il n'était pas encore totalement dans ce système. Dans « Rome, ville ouverte », il se permettait de faire son dialogue sous les spots, et de dire tout à coup à Anna Magnani, quand il ne trouvait pas les mots du dialogue : « Fais quelque chose » Et elle le faisait. A mon avis, il a réalisé ainsi le premier film « underground ».
Je crois que partout, les meilleurs sont les jeunes, en Italie, en Allemagne, partout. Les autres ne signifient rien pour moi. Ils travaillent avec des règles, tristes, mauvaises, toujours avec des compromis. Même quelqu'un comme Godard fait des compromis, parce qu'il doit se soucier de problèmes de budget. Si j'étais producteur, que je vous donne 100 000 dollars en vous disant de faire ce qui vous plaît, je crois que vous auriez beaucoup plus de mal que si je ne vous donnais rien du tout. L'argent ne fait que vous éviter des problèmes infimes, à côté de ceux qu'il vous crée, des concessions qu'il vous fait faire. Le seul problème maintenant pour les jeunes cinéastes du monde entier, c'est qu'ils ne peuvent pas voir les films qu'ils font les uns les autres. Il faut espérer qu'un jour, il y aura des centres internationaux de cinéma, dans tous les pays, où tout le monde pourra voir les films de tout le monde. Peut-être la Belgique serait-elle un bon « home » pour ce cinéma indépendant. Si le premier centre international de cinéma était créé ici, ce ne serait qu'un magnifique début. (Propos recueillis par Paul Potters.)

Daniel Bart. 9, rue Boileau, Nanterre - 92. vendrait collection des « Cahiers du Cinéma » du nº 1 au 159.

Ce petit journal a été rédigé par Albert Cervoni, Eduardo De Gregorio, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Gregory Markopoulos, Paul Potters et Laszlo Szabo.

Matjaz Klopcic et le « Déjeuner de l'enterrement »





En haut : Rade Serbedjija et Milena Dravic dans « Le Déjeuner de l'enterrement », de Matjaz Klopcic. En bas, Snezana Niksic dans le même film.

Après « L'Histoire qui n'existe plus » (uniquement présenté jusqu'ici à la Cinémathèque) et « Sur des ailes en papier » (présenté à notre « Semaine des Cahiers du Cinéma »), Matjaz Klopcic a fait un troisième long métrage (scénario et réalisation — en couleurs — de Matjaz Klopcic, d'après le roman de Beno Zupancic, avec Milena Dravic dans le rôle de Filomena, Mirko Bogataj dans le rôle de Popeye, Rade Serbedjija dans le rôle de Niko et Snezana Niksic dans le rôle de Maria) : « Le Déjeuner de l'enterrement ».
Voici ce que nous en dit, brièvement et en français, Matjaz Klopcic :
« Sujet du film :
Une histoire qui a comme cadre historique l'occupation italienne de Ljubljana en 1941. Le cadre sociologique : la mentalité des gens de cette petite ville qui ne voient guère que « les jardinets et leurs garde-fous qui ressemblent à leurs passions et leurs seuls intérêts ».
Cela raconte l'entrée du jeune homme dans le monde des adultes, causée par la guerre qui, avec son rythme de l'amour et de la mort, change la comédie enfantine en drame.
En même temps, c'est un film de personnages à la Tchékov dans le monde miniature des maisonnettes d'un Disneyland enfantin qui est représenté par le faubourg de Ljubljana qui s'appelle Krakovo.
Le changement de la comédie en drame serait-il tracé avec l'exposition légère où tous les thèmes et toutes les histoires s'entrelacent afin de se retrouver dans la scène capitale qui devrait avoir la valeur d'une cadence de concert pour un homme seul qui brusquement commence à ne plus seulement regarder mais aussi voir le monde tel qu'il se présente à ses yeux ?
De ce point de vue, alors, le film se précipite vers la fin, plus rapide et plus linéaire. En fait, les dernières phrases sont très mauvaises. Il vaut mieux se taire, alors. » M.D

Lettre de Zagreb

Vu il y a peu à Zagreb les rushes de la superproduction de Bulajic : « La Bataille de Neretva ». Coproduction nationale : ce n'est pas rien quand on sait que toutes les firmes yougoslaves se sont associées, elles qui se combattent tout le temps. Mon ami Breton, critique à « La Marseillaise », me racontait qu'à Pula, une firme rivale avait payé des « saboteurs » pour éclairer, aveugler l'écran à coups de projecteurs pendant qu'on passait le dernier film de Bulajic, « Dans la prunelle du soleil ». La coproduction est internationale à deux niveaux : financier et artistique. Pour certains acteurs, elle se justifie pleinement : Hardy Krüger est remarquable, et remarquable colonel de la Werhmacht. Curd Jurgens, avec ses tics mêmes, sa grandiloquence, a un aspect wagnérien de Commandant en chef. D'autres acteurs ne sont là que pour la tête d'affiche. Pourquoi Sylva Koscina en partisane venue de Cinecittà, sinon pour piquer au vif les spectateurs italiens ? Et pourquoi Orson Welles en politicien « tchetnik » (partisan du Roi Pierre II ; les « tchetniks » conjuguèrent leurs offensives contre l'armée dirigée par Tito et le P.C.Y. avec les offensives de l'Axe) ?
Bulajic (« Train sans horaires », « Skopje », « Dans la prunelle du soleil ») a conscience des pièges de ce film, qui lui a déjà coûté trois ans de préparation, de repérages, de tournage ; il dispose d'un budget de cinq milliards d'anciens francs. Il nous dit avoir tout fait pour réunir les atouts d'un film à grand spectacle et ensuite pour qu'il soit autre chose qu'un spectacle. Que sera le film ? Il est difficile d'en juger sur un bout-à-bout, sans son, avec des séquences qui manquent, notamment celles relatant le passage des partisans sur un pont, ou plutôt les ruines d'un pont qu'ils ont fait sauter pour tromper l'état-major hitlérien sur leurs intentions. Mais il est déjà visible que Bulajic n'utilise pas les grandes vedettes embauchées comme attrape-gogos. Nous ne sommes pas devant « La Yougoslavie brûle-t-elle ? », mais devant un film austère, ambitieux, sur la plus grande bataille gagnée par des partisans contre la Wehrmacht. Le récit est morcelé, fragmenté, à l'image de cette forme de guerre qui a tant marqué la Yougoslavie et que Bulajic a retenue, avec peut-être un peu de nostalgie pour

cette période héroïque. Période qu'il a lui-même vécue, nostalgie aussi qui est celle d'un bon et solide Monténégrin devant une Yougoslavie que l'industrie et le tourisme transforment de plus en plus. Bulajic, au passage, confesse son admiration, mieux, une véritable affection, pour cet autre amoureux du passé national qu'est Donskoi.

Les Yougoslaves, ici, après le triste 21 août pragois, sont inquiets. Bulajic rappelle que son père a vu trois guerres, son grand-père cinq ! A table, entre le jambon dalmate et la perche grillée, il dit que les peuples yougoslaves se querellent toujours en temps de paix, se regroupent toujours en temps de guerre, qu'ils ont toujours été et demeurent aptes à la Résistance. Son film, de ce fait, se charge aujourd'hui d'une résonance particulière, c'est une entreprise de cohésion nationale, et Bulajic nous précise que, dès le début, le meilleur hôtel de la ville (1), une firme de bière, une firme textile et les... wagons-lits de Belgrade ont, entre autres, volontairement participé aux investissements. Les événements ultérieurs sont venus confirmer, vérifier cette vocation.

Pour en revenir au film, les rushes donnent le sentiment d'un auteur au remarquable sens de l'espace et au tempérament de coloriste, sensible non seulement aux paysages en tant que tels, mais à leur tonalité affective et dramatique en fonction des événements qui s'y déroulent. Il y a toute une tendresse « monténégrine » dans la palette de Bulajic, qu'il peigne la Bosnie, la Croatie, la Serbie. Une tendresse amoureuse et farouche. Le film sera peut-être achevé pour Cannes ou Venise 1969. — A. C.

(1) Le directeur nous expliqua, en italien et allemand, que le seul mot français qu'il connaissait était son nom : Rodin, son prénom étant Rafael !

Dreyer au Havre

Du 30 janvier au 2 février 1969, la Maison de la Culture du Havre organise (au théâtre de l'Hôtel de Ville) une manifestation intitulée : « Le cinéma selon Dreyer ». Y seront projetés « La Passion de Jeanne d'Arc », « Vampyr », « Jour de colère », « Ordet », « Gertrud », ainsi que les courts métrages : « Ils attrapèrent le bac », « Thorvaldsen », « Les Eglises de village au Danemark », « Le Pont de Storstrem ».

Lettre ouverte au « Monde »

(Précisons que cette « lettre ouverte », réponse au « Point de vue » de Mme Latil-Le Dantec n'a jamais été publiée par « Le Monde » : pourquoi diable ?)

Monsieur le Directeur,

Le Point de vue « A propos de « La Prisonnière » publié dans « Le Monde » du 30 novembre 1968 nous a surpris pour bien des raisons. La première fut certes de voir s'ouvrir vos colonnes à un critique de cinéma (ainsi que le précise une note) dont nous ignorions confraternellement l'existence. Nous ignorions également jusqu'à ce 30 novembre, et ignorons toujours, de quelle tribune disposait Mme ou Mlle Mireille Latil-Le Dantec (puisque la même note ne le précise pas). Puisqu'elle a jugé bon d'en solliciter une autre que vous avez bien voulu lui accorder, nous vous demandons la même libéralité, sans ignorer certes que tout journaliste peut d'abord s'exprimer dans son propre journal. Mais pourquoi y aurait-il deux poids, deux mesures ?

Autre surprise, l'érudition de Mme ou Mlle Mireille Latil-Le Dantec. Pourquoi, à moins de vouloir utiliser comme paravent la personne du Ministre de Tutelle, un critique se réfère-t-il à un texte d'André Malraux, écrit non pas « naguère » mais il y a quelque trente ans ? Pourquoi de plus substitue-t-il, en « citant » la conclusion de l' « Esquisse d'une Psychologie du Cinéma », « d'autre part (hélas !) » à « par ailleurs », sinon pour appeler au secours du moralisme un texte qui traitait d'abord de l'esthétique du cinéma soviétique révolutionnaire ?

Surprise encore, que d'apprendre que Buñuel, Bergman, Antonioni, Chabrol et John Huston sont tous ensemble poussés par un mouvement irréversible vers ce que Mme ou Mlle Mireille Latil-Le Dantec pense être de l'abjection, comme s'ils n'avaient pas réalisé, il y a longtemps et par exemple, « L'Age d'Or », « Monika » ou « Asphalt Jungle ».

Surprise toujours que de découvrir le manque d'efficacité pratique de l'interdiction aux mineurs, qui entrave gravement — n'en déplaise à la légende — la carrière commerciale de tous les films qui en sont frappés.

Surprise bien sûr que de voir dénoncé le libéralisme d'une censure qui — il suffit de passer quelques-unes de nos frontières pour s'en assurer — est aujourd'hui l'une des moins libérales d'Europe.

Surprise enfin, parce qu'il nous faut bien conclure, de retrouver au terme d'un exposé paré de références plus modernes, un vocabulaire (l'honneur du cinéma ; la famille, le travail, etc. ; la conception particulièrement basse des aspirations du public ; la santé morale) qui n'a que trop servi, de Béranger à la Révolution Nationale, et qui nous ferait penser, si nous croyions à la réincarnation, que Mme ou Mlle Mireille Latil-Le Dantec est le dernier avatar de l'accusateur de Flaubert et de Baudelaire, l'illustre procureur Pinard.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, avec l'expression renouvelée de nos surprises, l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

Signatures :

Mme Vera Volmane (Présidente de l'Association Française de la Critique).

Mmes et MM. : Michel Aubriant (Paris-Presse ; Le Journal du Dimanche) ; Jacques Borgé, Nicolas de Rabaudy (Paris-Match) ; Jean-Louis Bory, Michel Mardore (Le Nouvel Observateur) ; Albert Cervoni (France Nouvelle) ; Henry Chapier, Michel Pérez (Combat) ; Robert Chazal (France-Soir) ; Jean-André Fieschi (La Quinzaine Littéraire) ; Gilles Jacob (Les Nouvelles Littéraires) ; Samuel Lachize (L'Humanité) ; Louis Marcorelles (La Gazette de Lausanne) ; Marcel Martin (Les Lettres Françaises) ; Guy Teisseyre (L'Aurore) ; Claude Veillot (L'Express) ; Jeander, René Tabès (Art et Essai) ; les Rédacteurs des « Cahiers du cinéma », « Cinéma 68 », « Image et son », « Jeune Cinéma », « Midi-Minuit fantastique », « Positif ».

Diourka : « Paul »



Tournage de « Paul » (Diourka Medvedczky à gauche)



Bernadette Lafont et Jean-Pierre Léaud

Diourka Medvedczky (« Marie et le curé », Cahiers n° 200, « Jeanne et la moto ») achève dans les Cévennes et en Bretagne, le tournage de son premier long métrage, « Paul » (35 mm, noir et blanc), avec Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont et Jean-Pierre Kalfon. Nous aurons à reparler, à propos de ce film, d'un cinéaste dont on peut d'ores et déjà estimer qu'il est l'un des plus importants tournant en France. De « Paul » nous savons seulement qu'il s'agit des pérégrinations d'un jeune bourgeois en rupture avec sa famille et son milieu, qui rencontre une secte étrange de six hommes et six femmes (adorateurs du soleil ? Inventeurs de quelque nouveau culte ?), séduit la femme du chef, s'enfuit avec elle, avant d'en être abandonné à son tour.

Pesaro an IV

« Bebel, Gârota propaganda », de Maurice Capovilla (Brésil). Au commencement du film, Bebel — qui rêve de faire carrière au théâtre — rencontre des reporters de « cinéma-vérité ». Ceux-ci la suivent tout au long d'une carrière-déchéance qui la conduit de la prostitution publique (publicité pour le savon « Love ») à la privée. Peu avant ce stade, lors d'une rencontre, Bebel affirme aux reporters sa réussite et son bonheur, l'une et l'autre sans cesse démenties au cours du film, lequel comprend la plus horrible galerie de personnages masculins de tout le cinéma latino-américain. Le meilleur du film réside d'ailleurs en ce tableau aride d'un Tiers Monde affamé. Comédie provocante et sarcastique, « Bebel » donna lieu de la part du public bien-pensant à peu près à autant de rires et d'insultes que, deux ans auparavant, « Brigitte et Brigitte » de Moullet (son seul équivalent européen).

« Cara a cara » de Julio Bressane (Brésil). Les personnages en sont · un triste employé aux archives vivant avec une mère paralytique dans une vieille bâtisse abandonnée, une jeune fille à la mode qui partage son temps entre la boutique « Barbarella », le prochain bal costumé et son amant, et le père de celle-ci qui prépare avec l'aide de l'église un (nouveau ?) coup d'Etat fasciste. Ces personnages passent leur temps à marcher et s'asseoir, le premier épiant la seconde, la seconde se sentant espionnée (sans trop savoir par qui) tandis que le père triomphe. Tout cela culmine en un triple assassinat à l'arme blanche — de la jeune bourgeoise convoitée, de la mère moribonde et du vieil archiviste — par le jeune bureaucrate, puis dans son suicide. Scènes montées alternativement avec le triomphe des fantoches du père dans un Sénat vide. L'influence de Glauber Rocha (surtout concernant le personnage du père) est constante. Le film parvient à intéresser grâce à la véritable fascination (nettement ressentie) qu'éprouvent tant le protagoniste que le cinéaste devant la beauté de l'héroïne. Le rituel dansé qui clôt le film (plus réussi à mon sens que celui de « Terre en transes ») rassemble et condense la violence romantique des déambulations antérieures (parmi lesquelles nous privilégions celle autour de la vieille maison en ruines).

« Proezas de Satanas na Vila de Leva-e-Traz », de Paulo Gil Soares (Brésil). Comme dans son court métrage « Mémorias de Cangaço », l'auteur parle du Nordeste des années 30, une fois encore abordé par le biais du mythe (après celui du bandit mort, ceux des personnes populaires : le diable blond, le saint fou Don Sébastien...). De vieilles chansons populaires — dites par l'aveugle local, qui, accompagné de son nain, nous ramène, à travers Buñuel, au roman picaresque — font du film une œuvre musicale. Et c'est en cela qu'il obtient ses moments de réussite : dans le duel verbal surtout, improvisé entre le « diable » et l'aveugle (thème habituel à toute la littérature populaire sud-américaine . « Martin Fierro » de José Hernandez par exemple). Soares s'est constamment effacé derrière tout ce réseau de références, de traditions centenaires, de mythes ancestraux, grâce à un style « neutre », « brut », et finalement si efficace que même les scènes magnifiques de la flagellation d'Isabelle pâlissent en comparaison des scènes parlées. C'est ce style qui permet le passage de la fable individuelle, concernant le seul peuple de Leva-e-Traz, à la parabole nationale et continentale (le Brésil, le Tiers Monde). L'intrusion de la parabole finale semble d'abord s'inscrire contre la richesse verbale et musicale du film, mais un retournement ironique la prend à revers, la conteste et la nie elle-même La fiction alternativement condensée et dilatée ne se contente pas seulement ainsi de commenter une vérité historique actuelle, mais elle permet de se détacher de certaine grandiloquence propre au « nouveau cinéma » de ce pays.

« Wild 90 », de Norman Mailer (Etats-Unis). C'est, avec « Bust 90 », la première tentative de Mailer dans la mise en scène. Ces films permettent, par contraste, de mieux évaluer les trahisons hollywoodiennes de l'auteur des « Nus et les morts ». Trahison du pouvoir qu'a Mailer de construire et faire exister ses personnages par le dialogue, le plus violent et vulgaire jamais entendu dans un film américain. Dialogue que l'on ne put entendre à Pesaro, les traducteurs (simultanés) s'étant chargés de la tâche ordinairement réservée aux adaptateurs : la castration constante. Effort, on s'en doute, considérable, puisque toute la matière sonore du film (grâce à laquelle seule il prend sens) se compose de six ou sept insultes avec variations. Les trois idiots violents (interprétés par Mailer et deux de ses amis) qui, enfermés dans un appartement, reçoivent une heure et demie durant (plusieurs jours et nuits dans la fiction) gangsters amis, prostituées et policiers ennemis, tiennent (littéralement) debout grâce seulement à l'intarissable fleuve verbal qu'ils prodiguent. Ni leurs manipulations d'armes à feu ni leurs statures imposantes, ni le jeu simiesque de l'acteur Mailer ne parviennent à leur donner corps : c'est la richesse anonyme de leur slang qui les oppose et les constitue véritablement, non comme singularités, mais comme personnage unique · une voix unique divisée en trois figures. La force du film (homogène, équilibré, sans crescendo ni diminuendo) vient de ce surprenant, inhabituel continuum vocal, et de quelques partis pris de mise en scène : une caméra continuellement en mouvement, la répartition équilibrée des voix, un final chanté au « public ». « Wild 90 » constitue une sorte de pendant de « The Brig » de Mekas : partant des mêmes présupposés — unité de lieu et de temps, caméra au poing, récitatif exaspéré — il obtient des effets différents : sentiment d'angoisse totale et paralysante pendant la projection de « The Brig », et indifférence après coup. L'inverse pour le film de Mailer. Comme, dans les souvenirs, la voix triomphe du geste ?



« Nezhnost », de Agio Ishanchogzhaev

« Nezhnost » : de Agio Ishanchogzhaev (U.R.S.S.) Rencontre et séparation de jeunes gens de 15 à 25 ans sont le thème central de cette comédie provinciale soviétique. Il n'est question de rien sinon d'amour, de solitudes et de désespoirs adolescents. Assez agréable à voir (l'approche des corps en particulier y est attachante), « Nezhnost » est le film le moins révolutionnaire qui se puisse imaginer (mais non contre-révolutionnaire...), entièrement tourné vers le passé. Les références du film sont avant tout Jacques Demy (même volonté de poursuivre la comédie d'intrigue, même ton doux-amer, inclusion de chansons et de ballets, habileté rythmique à la disposition et l'exécution des mouvements conjoints des acteurs et de la caméra) et — à travers lui — la comédie américaine des années 30 (tout particulièrement Borzage). De toutes manières, confirme l'intérêt du cinéma provincial soviétique, après « Les Chevaux de Feu », « Le Premier Maître », « Vendanges ». — E. de G.

Deux films de Mario Schifano

« Satellite »

Dans une grande maison blanche presque entièrement en plastique, avec d'immenses commodes et spacieux sofas, déformée par l'utilisa-

OS CHOPNICS Nada como um copo depois do outro... depois do outro... de cerveja SKOL













Un ami lecteur brésilien nous communique cette bande dessinés parue dans la presse de Rio · 1° « Ce Kubrick, c'est une tête de cochon ! Comment peut-on lancer « 2001 » à Rio sans que soit parue la critique des « Cahiers » ?. 2° « La critique specialisée a été désemparée ! Comment aurait-elle pu se prononcer sans être couverte par les C.D.C. ? » 3° « A mon avis « 2001 » c'est de la foutaise ! Plein de trucs ! Primaire ! Ça ne passe pas ! Creux et prétentieux ! » 4° « Et cette symbolique à la noix du monolithe ! Franchement je préfère Godard ! » 5° ... 6° « en français dans le texte ».

tion continuelle du 18,5, se déroule l'action de « Satellite ». La seule forme humaine qui n'entre pas par surimpression dans le champ se manifeste dans les dix premières minutes du film : il s'agit du critique Adriano Aprà qui explique avec un sérieux imperturbable que le cinéma subjectif est aujourd'hui un cinéma des objets Sa voix en appelle aux dieux tutélaires de Schifano : Godard, Dreyer. L'oracle disparu, un petit projecteur nous montre — sur la 10e partie de l'espace de l'écran — des fragments de films en 16 mm du même Schifano : nous y avons reconnu entre autres des extraits de « Jean-Luc-Cinéma-Godard ». Cette projection dure à peu près une demi-heure, avec changement d'angle au changement de bobines. Puis commencent les surimpressions : le tiers-monde, le Vietnam, la télévision publicitaire alternent avec les voix de Moravia, Dacia Maraini, Schifano, en une conversation tour à tour proche et lointaine sur les « problèmes » du monde. La vaste habitation reçoit avec une grande capacité d'accueil la visite de tant d'étrangers. La mer, plus tard, la baignera plusieurs fois. Après le largo et le scherzo, « Satellite » attaque l'allegro : l'habitation accueille les couleurs et les formes de diverses et simultanées diapositives qui la recouvrent entièrement, et augmentent progressivement leur fréquence. Un ensemble instrumental et vocal aide à atteindre le paroxysme. La coda finale nous mène près de la mer, où passe lentement Ana Carini. La caméra s'en rapproche jusqu'à la voir en gros plan. A la dernière image un nain dessine sur un écran blanc l'attaque aérienne et terrestre d'une maison.

Ce satellite romain est d'une grande richesse plastique et rythmique et un exemple, rare dans le cinéma italien, de non-ascétisme formel. Schifano, peintre, transforme les procédés les plus usés (les surimpressions par exemple), les rénovant grâce à la justesse de ses attaques et de ses décompositions, grâce à l'usage sobre et précis de la couleur. « Satellite » se présente ainsi comme le vaste centre de réception des messages du monde, adoptant divers styles selon les changements d'ondes. Fascinent dans ce film son aspect d'objet impersonnel en perpétuelle métamorphose et la rigueur absolue avec laquelle chaque séance se construit à partir de peu d'éléments, les combinant jusqu'à les épuiser.

« Umano non umano ». Le nouveau film de Mario Schifano répète les mêmes partis pris (vertus et défauts inhérents) de l'œuvre antérieure. Ce qui intéresse Schifano — l'un des représentants les plus connus du « pop-art » italien des « early sixties » —, ce sont surtout les permutations visuelles et sonores qui s'opèrent dans un objet de manière ininterrompue, sans solution de continuité. Donc, utilisation systématique du « ten minutes take ». Donc, élaboration des situations initiales et résultats aléatoires. « Umano non umano », centré sur « la violence et la fascination », dispose (contrapose ?) deux éléments de base : les revendications ouvrières en Italie 68 (Apollon, etc.) et la présence des Rolling Stones, ou plus précisément, de Mick Jagger — qui chante « Street-fighting man » sans accompagnement (du dernier L.P « Beggar's Banquet ») — et de la musique de Keith Richard. Eléments de base, avons-nous dit, parce que — comme dans n'importe quel film anarchique, confus et gauchisant qui se respecte — s'ajoutent à eux beaucoup d'autres : les présences d'Alberto Moravia, du poète Sandro Penna (la seule voix, avec celle de Mick Jagger, en synchro), du metteur en scène Franco Angeli, des actrices Anita Pallenberg et Alexandra Stewart, de l'acteur Carmelo Bene, de l'opérateur Mario Bagnato (protagoniste déjà de « Fuoco ! » de Baldi), de l'enfant Giovanni Rosselli.

Ce dernier, par exemple, est le centre d'une séquence dans laquelle, dans le noir total d'une salle où l'on projette un film précédent du même Schifano, « Jean-Luc-Cinéma-Godard » (déjà dans « Satellite » nous assistions à une projection-dans-la-projection du même court métrage), il procède à la minutieuse destruction de l'écran (l'idée de l'enfant qui tue Godard a été l'un des points de départ du film, et, selon Schifano, elle aurait été menée à terme avec la présence du Godard « réel », si celui-ci avait été présent au dernier Festival de Venise).

Une autre séquence ramasse les restes d'une fête de la haute bourgeoisie : dans un coin de la chambre vide, contre les murs très blancs, une douzaine d'hommes et femmes bougent et bavardent ; les deux caméras, à « hauteur d'homme » et en plongée sur les mains, marchent pratiquement seules, sous la vague et intermittente surveillance de Schifano et de son chef opérateur Mario Vulpiani. « Je crois que ce sera un film de rupture dans le cinéma italien », dit l'auteur, qui reconnaît comme antécédent (évident) Andy Warhol. L'équipe est minime, deux ou trois personnes. « Nous tournons quand nous voulons. Demain nous partons pour Milan, nous ferons une scène avec un couple insolite : Bene et la Stewart ». Production de Schifano et de ses amis (Rolling, Ettore Roszboch). E. de G.

Sàndor Sàra

Ces dernières années — et le palmarès des récents Festivals en témoigne —, ont vu l'éclosion d'une jeune génération du cinéma hongrois. Pour la plupart issus du studio Béla Balàsz, où ils se sont retrouvés après leurs études, Istvàn Gaàl, Ferenc Kósa, Jànos Rózsa, Ferenc Kardos, Istvàn Szabó, se sont fait connaitre de New York à Moscou, en passant par Cannes, Hyères, Mannheim, Tours ou Téhéran, mais derrière tous leurs films, il y a un homme à qui tous doivent beaucoup : le chef opérateur Sàndor Sàra — « le Capitaine », comme l'appellent ses amis — qui, après d'innombrables courts métrages, a fait la photo, entre autres, de « Remous » (Gaàl, 1963), « Les dix mille soleils » (Kósa, 1964-66), « Les grimaces » (Rózsa et Kardos, 1966), « Le père » (Istvàn Szabó, 1966), « Jours de fête » (Kardos).

Sàra définit le chef opérateur comme « un pont entre la vision du metteur en scène et celle du public ». Aussi, avant chaque tournage, il travaille pendant des semaines, tant avec le réalisateur qu'avec le scénariste et le dialoguiste, à l'élaboration du « ton » de films qui peuvent être aussi profondément différents que « Le père » et « Dix mille soleils ». Ce travail préparatoire de Sàra ressemble tout à fait à celui d'un acteur, qui, son texte appris, doit s'efforcer de se trouver en parfaite cohésion avec son metteur en scène, sans pour autant renoncer à défendre ses propres idées.

Cette profonde compréhension du travail de réalisation, qui le fait tellement apprécier des metteurs en scène, Sàra la doit sans doute à sa propre expérience de réalisateur. Comme tous ses amis, il a tourné en effet plusieurs courts métrages : « La fleur du soleil » (1962), « Gitans » (1963) — dont l'opérateur était Istvàn Gaàl, et qui a remporté un prix à Leipzig — « Seul » (1961), et « Les rois mages » (1967), primé à Mannheim. Cette année, il a tourné son premier long métrage : « La pierre lancée vers le haut... ».

Ferenc Kósa parle ainsi de lui : « Sàndor Sàra n'a jamais été un simple opérateur. Il est aussi un artiste indépendant qui s'exprime dans chacun de ses films. Pour « Les dix mille soleils », dont j'étais le réalisateur, je tiens à dire qu'il en fut le créateur autant que moi. Ses images sont toujours d'une grande force expressive, et, contrairement à la plupart des opérateurs, il ne pense pas uniquement en fonction d'un plan, mais, à chaque plan, en fonction de tout l'ensemble du film. Lors de la préparation de « Dix mille soleils », il a participé à mes recherches ethnologiques et sociologiques, et c'est avec lui que le poète Csóri Sàndor et moi-même avons écrit le scénario. Nous avons lutté ensemble, en tant qu'amis et en tant que créateurs, pour l'existence du film.

« En dehors de son travail de chef opérateur, il a tourné un grand nombre de courts métrages uniquement en vue de préparer son grand film, que l'on pourrait aussi appeler : « Film sur la réalité ». Ce film est une protestation passionnée et extrêmement personnelle contre une certaine inhumanité de la société, en même temps qu'une mise en évidence des continuels courants purificateurs qui s'y font jour. Le scénario est entièrement autobiographique, sans aucune transposition dramaturgique : il raconte comment un jeune homme arrive à acquérir le don d'exprimer — et non seulement de vivre — la vérité, et comment cette vérité va créer les conditions et contraintes qui feront de lui un artiste. Il pourra dès lors jeter sur le monde un regard sans parti pris, ni de « gauche » ni de « droite », expression d'une conviction purement personnelle qui seule lui permettra de s'exprimer librement.

« Comme d'habitude, Sàra, Csóri et moi avons collaboré au scénario. Comme Sàra, j'ai vécu ces conflits socio-politiques dont parle le film. Et je crois avoir le droit de dire que ce n'est pas seulement un beau film, un bon film — mais surtout un film **vrai.**

« A Budapest, il y a eu pas mal de polémiques autour de ce film : nous le savons depuis Démocrite, « si la vérité est la même pour tous, l'**agréable** par contre est différent pour chacun. » — L.S.

Nous publierons dans notre prochain numéro les listes des dix meilleurs films de l'année 1968 de nos collaborateurs et amis, ainsi que celles de nos lecteurs, à qui nous demandons de nous envoyer le plus vite possible leur propre choix.



TOURNAGE DE « OCTOBRE ». AU PREMIER PLAN, DE GAUCHE A DROITE : E. TISSE, S.M. EISENSTEIN, G. ALEXANDROV.

Mon dernier entretien avec Eisenstein

par Ilya Veissfeld

Au cours de l'hiver 1948, I. Veissfeld, professeur de cinédramaturgie à V.G.I.K. eut une longue conversation avec Sergueï Eisenstein. A l'époque, ils habitaient le même immeuble de la Potylikha, village de la banlieue moscovite, berceau des actuels studios de « Mosfilm ». Le soir même, Veissfeld notait les propos de Sergueï Mikhaïlovitch. Ceci se passait le 9 février. Et deux jours plus tard, le 11 février, le grand cinéaste disparaissait, emporté par une crise cardiaque.
Ce texte, encore inédit, a été lu pour la première fois en public lors de la commémoration du 70e anniversaire de Sergueï Eisenstein, en janvier 1968. Un livre de I. Veissfeld qui doit paraitre prochainement en U.R.S.S. comprendra ses nombreux entretiens avec Sergueï Eisenstein, le plan d'une histoire du cinéma soviétique que préparait ce dernier, ainsi que ses réflexions et critiques concernant l'enseignement de la cinédramaturgie. (N.d.T.)

Coup de téléphone :
— Pouvez-vous venir tout de suite ?
Je monte chez Sergueï Mikhaïlovitch. Il m'accueille à la porte :
— J'avais trop envie de parader un peu : on vient de me remettre la médaille commémorative du 800e centenaire de Moscou ! Aguéev, Antonov étaient là. On a bu un coup — presqu'un vrai petit banquet ! Malheureusement, moi, je ne bois pas.
Je lui parle de la soirée en l'honneur de son 50e anniversaire qui devait avoir lieu un peu avant et que Sergueï Mikhaïlovitch avait demandé d'ajourner.
— La festivité est remise à quinze jours. Et cela donnera une soirée consacrée à la mémoire d'Eisenstein. Oui, il est temps de mourir ! Il n'y a qu'à voir le cardiogramme... J'ai déjà mis en ordre tout ce qui constitue mon héritage littéraire. Je suis déjà en mesure de le transmettre. Voyez plutôt !, sourit Sergueï Mikhaïlovitch en se levant de son fauteuil.
Dans l'entrée, il ouvre une armoire bourrée de dossiers, de piles de manuscrits.
— De ce côté — le problème de la couleur. Là — l'historique du gros plan, mes mémoires, la théorie de la mise en scène. Puis Gogol, Pouchkine... Et voici le plus urgent : « Ivan le Terrible ». Un travail très important (1), mais pas quantitativement : tourner quelques grandes scènes, remonter. Et comment irai-je sur le plateau de tournage ? Non, ce brûlant soleil, ce n'est pas pour moi !
... Le plan de travail du « Terrible » est prêt. Et pas la peine de faire approuver le scénario, j'en ai parlé à Staline, il m'a dit : « Non, débrouillez-vous vous-même... »
... Alors, par quoi faut-il commencer ? Par le film ? La couleur ? La mise en scène ? Gogol ? Pouchkine ?... Tenez, voici Pouchkine. (Il désigne les livres, les liasses de notes.) En réalité, quel est le sujet de toutes les œuvres de Pouchkine ? Simplifions le schéma : un barbon barre le chemin du bonheur. Deux jeunes s'aiment et un vieillard est une entrave à leur amour. Rappelez-vous « Eugène Onéguine », « Les Tziganes », « Boris Godounov », « La Fille du capitaine »... Dans « La Dame de Pique » c'est la vieille qui recèle le secret. Dans « Le Chevalier avare » il n'y a pas d'amour, mais il y a le vieillard qui détient les richesses, qui les garde jalousement et ne les donne à personne... Comment se fait-il que nul n'en ait jamais encore parlé ? Et le plus curieux, c'est que cette apparente monotonie du sujet n'empêchait nullement Pouchkine de se transporter dans n'importe quel pays, dans n'importe quelle époque, de créer dans les genres les plus divers. Un foisonnement génial de pensées, de destins, de caractères — et une seule et unique situation-thème qui traverse tout l'œuvre de Pouchkine : un vieillard qui empêche d'aimer, l'amour non réalisé d'un jeune, le rêve de l'amour irréalisé. D'où cela vient-il ? Comme vous le savez, alors qu'il était encore au lycée, Pouchkine s'éprit de la femme de Karamzine (2). Il lui écrivit, demanda un rendez-vous. Elle montra la lettre à son mari et c'est tous les deux, ensemble, qu'ils sont allés à ce rendez-vous que Pouchkine réclamait. Pour lui, ce fut un traumatisme profond, dont il ne put se libérer tout au long de sa vie. Natalia Gontcharova, sa femme... Il lui pardonnait tout. Rappelez-vous l'épisode fameux de la nuit de noces : au matin l'empereur passe sous les fenêtres des Pouchkine et, de son mouchoir, fait signe à Natalia... Et puis tout le reste, tout ce que l'on sait par des dizaines de témoignages. L'absence chez Natalia de tout sentiment véritable, les souffrances de Pouchkine... Il endurait tout. Pourquoi ? Natalia Gontcharova rappelait à Pouchkine son premier amour, la femme de Karamzine. Et notez que dans les deux cas, c'est un vieil homme qui faisait obstacle à la réalisation de l'amour. Ce traumatisme, le plus grave de la vie de Pouchkine, était probablement inconscient ; mais il ne pouvait pas ne pas traverser toute son œuvre, il devait en rester le thème unique — varié à l'infini. Ce thème pouvait se camoufler très profondément, prendre la forme mythologique, ou la forme du roman, du drame historique. Mais il ne disparaissait jamais. Il est présent dans toutes les œuvres tant soit peu importantes de Pouchkine. On va dire: «Freud !» Non, pas Freud. Vous avez raison d'affirmer que Freud est pour nous une province étrangère, lointaine, perdue ! L'unique ouvrage de Freud qui fut écrit avec vigueur et éclat parlait de Léonard. Mais, déjà, dans ce livre il s'embourbait dans l'érotisme, coupait la vie du créateur de la réalité. L'enlisement dans l'érotisme a perdu Freud. Quant à ses élèves, c'est la pauvreté impuissante, la corruption... Non, Freud n'a rien à voir ici. L'amour de Pouchkine n'a rien à voir avec l'érotisme. Cet amour fut la tragédie de sa vie qui marqua toute sa création. **C'est ainsi que naquit le sujet unique qui passe dans tout son œuvre.** Vérifiez-le vous-même, vous verrez qu'il n'y a pas moyen d'y échapper... Vous savez ? J'ai tenté d'étudier Chaplin, vu sous ce même angle. Mais... (plaisamment, Sergueï Mikhaïlovitch me menace du doigt) ne répétez à personne ce que je vous raconte là. On pourrait me chiper l'idée !
Chaplin. Toute sa vie, il a aimé la femme de Hearst. Ses multiples liaisons n'étaient que prétextes à procès, à pensions ruineuses qui obligeaient Chaplin à « se racheter ». Il change de femme (comme cela arrive) pour retrouver la seule, celle qui est semblable à son unique amour. De même Pouchkine qui chercha et, parmi des dizaines, découvrit Natalia Gontcharova qui ressemblait à la femme de Karamzine. Ces filles qui traversaient la vie de Chaplin, il voulait les oublier, les effacer, les rayer de sa mémoire. Et c'est ainsi que naquit « Monsieur Verdoux ». Il détruit toutes les femmes au nom d'une seule, de l'unique. Et pour-


МЯСА



Plan d' « Octobre » coupé au montage

tant « Monsieur Verdoux » fut un échec. Non seulement chez eux, à l'Ouest, mais aussi chez nous. Et cela est tout à fait compréhensible : dans « Verdoux », Chaplin ne parvint pas à dépasser le cadre étroitement autobiographique, comme Pouchkine le faisait. Son film n'a pas de large résonance, de signification généralisée, il ne peut toucher les sentiments de millions d'hommes. Ce n'est pas une œuvre extravertie, elle est tournée vers le dedans, vers la profondeur. Elle ne parle que de ce qui concerne Chaplin luimême ou bien ses amis les plus proches. Non, vraiment, le sujet est trop étroitement autobiographique.

... Je lis du Gogol... Ses relations avec Pouchkine, ce n'est pas un nouveau problème ! On sait quelle fut leur amitié. C'est Pouchkine qui donna à Gogol les sujets de « Les Âmes mortes » et du « Revizor ». **Pouchkine n'en avait pas besoin pour lui-même, ces thèmes n'étaient pas liés à son thème essentiel.** Caractéristique, pas vrai ? Le thème de Gogol était tout autre. Le thème de Gogol, c'est l'impossibilité de se marier — voyez « Hyménée ». Dans la vie de Gogol, la femme tient une place à part. Il ne s'est jamais marié, il ne connaissait pas l'amour. Son premier texte publié s'intitulait : « La Femme ». Dans son œuvre, Gogol revient à plusieurs reprises sur le thème du mariage non réalisé.

... Gogol voulait écrire une tragédie — comme Pouchkine. Il fit annoncer par la presse la prochaine parution d'une tragédie historique. Eh bien, il ne put jamais y arriver ! Au fond — peut-être sans s'en rendre compte — Gogol fut toujours jaloux de Pouchkine. Torturé d'envie ! J'ai longuement réfléchi : « Le Revizor » qu'est-ce, au juste ? Et comment est-il né ?... Et je suis arrivé à une idée qui, de prime abord, peut paraître une blague. Non, non, n'ayez pas peur !... Désespéré de ne pouvoir créer une tragédie, Gogol crée une **parodie** de tragédie, la parodie de « Boris Godounov » ! « Revizor » est précisément cette parodie — soigneusement cachée, dissimulée. Oui, vous souriez et je souris avec vous. Et pourtant !... Confrontez toute une série de détails : le faux Dimitri dans « Godounov » et Khlestakov dans « Revizor » ; le chapeau de Monomaque et... l'étui du bicorne sur la tête du maître de la police; la scène muette finale de « Revizor » et la remarque finale dans « Godounov » : « le peuple reste muet ». Marina ? Mais elle existe aussi dans « Revizor », et presque avec son nom ! C'est Maria Antonovna, dont le nom se prononce « Maritonna ». Plus je cherche, et plus je trouve de détails qui prouvent bien que Gogol parodie « Boris Godounov ». Regardez tous ces signets, ils marquent les passages dont la concordance est frappante. C'est amusant, d'accord. Mais c'est vrai ! Incapable d'écrire une tragédie, Gogol écrivit une comédie géniale qui, peut-être inconsciemment, parodiait « Boris Godounov ».

Alors, à votre avis, cela ne vaut-il pas la peine de travailler encore là-dessus ? C'est tout de même intéressant, non ? Eh bien, voilà — j'y travaille. Je fouille dans des livres, je lis. Mais par quoi faut-il commencer, dites ? Que faut-il faire en premier lieu ? Au printemps, il faudra mourir...

Et il y a aussi la couleur. A mon avis, à présent l'affaire est claire. C'est le même principe que pour notre « Déclaration » (3) sur le cinéma sonore, publiée par moi, Alexandrov et Poudovkine. Grossièrement parlant : le craquement d'une botte que l'on voit à l'écran, ce n'est pas encore de l'art. L'art commence à partir du moment où le craquement de la botte (au son), tombe sur un plan visuel différent et suscite ainsi des associations correspondantes. Il en va de même pour la couleur : la couleur commence là **où elle ne correspond plus** à la coloration naturelle. Je crois que j'ai découvert là le principe fondamental, la possibilité de résoudre le plus ardu des problèmes du cinéma en couleur — le vert. L'herbe est-elle verte ? Elle est verte. Mais il s'agit d'une couleur « chimiquement pure ». Dans le réel, il est impossible d'abstraire la couleur de l'herbe de la couleur du ciel. Sans les coloris environnants, sans tout ce qui se trouve au voisinage de l'objet donné, il n'est pas possible de créer la véritable représentation de la couleur de cet objet. Le « vert » de l'herbe n'existe pas sans le bleu du ciel. La nature mélange les couleurs. Donnez à l'herbe le reflet du ciel et vous obtiendrez la couleur **juste,** qui n'est peut-être pas conforme à la coloration naturelle, mais qui est la seule **véritable.** Et je m'en vais le prouver dans la pratique... Quoique non ! (Sergueï Mikhaïlovitch sourit.) Je ne le prouverai pas. Rien à faire, il faut mourir.

(Comme je devais l'apprendre, le problème de la couleur fit l'objet d'un commencement d'étude brillante et détaillée, restée inachevée sur la table de S.M. le jour de sa mort — le surlendemain de cet entretien **(4).)**

(Traduit par Luda et Jean Schnitzer.)

(1) Comme on sait, ce travail ne fut jamais réalisé, aucun cinéaste n'osant porter la main sur l'œuvre d'Eisenstein. « Ivan le Terrible » fut présenté au public en 1958, dans sa version inachevée.

(2) S.M.E. fait sienne la théorie de l'écrivain Youri Tynianov (son roman historique « Pouchkine », écrit à la fin des années 30, fit couler des flots d'encre). En fait il est difficile de parler des « amours de jeunes ». La femme du fameux écrivain et historien Karamzine avait bien 14 ans de moins que son époux, mais 19 ans de plus que l'adolescent Pouchkine, qui avait 17 ans à l'époque.

(3) Voir le texte de cette « Déclaration » dans « Poudovkine » de L. et J. Schnitzer publié chez Seghers.

(4) Il s'agit d'un article sous forme de lettre adressée à Lev Koulechov.



ROMAN POLANSKI ET MIA FARROW PENDANT LE TOURNAGE DE « ROSEMARY'S BABY »

Entretien avec Roman Polanski

par Michel Delahaye et Jean Narboni

Cahiers Le « Bal des vampires », qui nous paraît être votre film le plus important, est un film dont vous aviez l'idée depuis longtemps...

Roman Polanski Je n'avais pas d'idée précise du film mais celle d'une comédie sur les vampires avec un côté conte de fées, et qui serait faite sur la neige. Et quand je pense aujourd'hui à cette idée, c'est d'abord à la neige. Elle était là dès le début, et j'en parlais à mes amis pendant que nous faisions du ski : ce serait formidable d'avoir un traîneau qui passe sur la montagne... et je pensais aussi à tout ce qu'on peut faire glisser sur de la neige... « Le Couteau dans l'eau » était venu lui aussi de la même façon : j'ai d'abord pensé au paysage. A l'eau. A cet endroit de Pologne où il y a des lacs.

Cahiers La Mazurie ?

Polanski La Mazurie, oui. Et j'y pensais avant même de penser à l'histoire. Le film était d'abord un décor, une ambiance...

Cahiers Cela répond assez en effet à l'impression qu'on peut avoir devant vos films : ils naissent d'un décor, mais en même temps, quand l'histoire est là, tout un décor peut être réclamé par une idée du film. Pour prendre un exemple : il nous semble que la scène de la poursuite du « Bal des vampires » (où le jeune assistant est poursuivi par le vampire pédéraste) est entièrement faite sur un gag qui ressortit au burlesque primitif, et que tout le décor a été construit en fonction de ce seul gag.

Polanski C'est vrai. L'idée est venue d'abord et le décor a été entièrement construit en fonction de l'idée. Cela a aussi déterminé la topographie du rez-de-chaussée, de la cour et de tout l'ensemble. De toute façon, quand j'écris un scénario, je pense toujours à la topographie des lieux, mais là, ça devenait essentiel. Il fallait déjà concrétiser les lieux. Brach et moi, nous avons fait de notre mieux, mais malgré tout, nous nous sommes un peu perdus, car il se posait des tas de difficultés. C'était vraiment dur à dessiner. Le décorateur, après cela, s'est donné beaucoup de mal, mais finalement il n'a pu s'en tirer qu'en trichant sur certains trucs.

Cahiers Beaucoup de gens ont pris ce film comme une parodie des histoires de vampires. Il nous a semblé, à nous, que ce film était très drôle, mais également très sérieux à l'égard du « genre » traité et jamais parodique.

Polanski La parodie n'était pas mon intention. Mon idée à moi, c'était le conte de fées, c'est-à-dire quelque chose qui peut faire peur, mais qui est agréable. Et c'était aussi l'aventure. Les deux vont d'ailleurs un peu ensemble dans l'esprit des enfants. Et les deux font partie de l'atmosphère que je voulais rendre. Vous savez : cette envie enfantine d'avoir peur sans danger, de pouvoir rire aussi de sa propre peur. Cet aspect-là me séduisait beaucoup. Un peu, si l'on veut, un voyage dans le Disneyland.

Cahiers Est-ce l'envie de vous moquer de votre propre peur objectivée qui vous a incité à jouer pour la première fois le rôle principal d'un film ?

Polanski C'était surtout très commode. Ça résolvait des tas de problèmes. Je n'avais aucun acteur en vue qui pouvait faire le rôle aussi bien que moi. Je ne veux pas dire que je sois un acteur supérieur aux autres, mais je n'avais pas ce qu'on appelle le handicap. D'abord, je me foutais de jouer un personnage ridicule, alors que c'est assez délicat de demander à un acteur de faire cela. Les jeunes acteurs surtout sont très « self conscious », et il y en a très peu à qui on peut demander de se mouiller ainsi.

Il fallait aussi, pour certains gags, pas mal d'adresse ou de force physique, pour tomber, glisser, porter le professeur sur le toit, etc. et j'avais peur que cela ne pose certains problèmes et ne fasse perdre pas mal de temps. En plus, le personnage correspondait assez à mes apparences. Alors, pourquoi me gêner ? Ça arrangeait tout. Mais je dois vous préciser que ce n'est pas du tout mon ambition que de devenir acteur. C'était simplement un boulot à faire, assez dur, assez marrant, et je l'ai fait.

Pour moi, pour toute l'équipe, ce film a été un amusement formidable. Je ne suis pas sentimental, mais quand je revois ce film, j'ai les larmes aux yeux. Cela me rappelle six mois de ma vie qui ont été formidables. Et tout le monde en a gardé un grand souvenir. Je crois que le cinéma est un métier formidable parce que vous vous amusez. Vous vous rendez compte : vous vous amusez, et en plus on vous paye pour vous amuser. Quoi de mieux ? Et puis c'était formidable de se mettre dans ces costumes, de s'attacher ces skis ridicules, ou de courir les uns après les autres. C'était physiquement épuisant, mais on ne pouvait plus se passer de ce genre d'exercices.

Cahiers La dernière phrase de votre entretien précédent dans les « Cahiers » (1) était (suite à l'annonce que vous faisiez du tournage) : « Je crois que ça sera marrant... », d'ailleurs.

Mais il y avait aussi une autre chose dans cet entretien où vous définissiez votre tempérament et la façon dont vous le discipliniez : vous y parliez de deux types de films : ceux que vous aimiez **faire** et ceux que vous aimiez **voir.** On a l'impression que « Rosemary's Baby » (que vous avez eu sûrement plaisir à faire) est surtout le genre de film que vous aimez **voir** et que « Le Bal des vampires » fait partie des films que vous aviez envie de **faire.**

Polanski J'avais envie de le **faire,** mais disons plutôt en tant que spectateur. En tant que cinéaste qui cherche à montrer quelque chose d'important ou de nouveau au cinéma, il y a « Cul-de-sac ». En tant que spectateur qui aime aller deux heures au cinéma pour se distraire, il y a « Le Bal des vampires ». Et cela, même s'il y a certaines choses derrière le pur amusement, ou en plus. Car ces choses-là sont venues **après,** ce ne sont pas elles qui m'ont provoqué à faire le film, mais l'idée générale, le décor, l'atmosphère... que sais-je ? Et peut-être des réminiscences de certaines choses vécues quand j'étais gosse.

Cahiers On sent aussi dans la technique elle-même une sorte de virtuosité amusée. Ne serait-ce que les scènes du miroir, faites sur les vampires qui n'ont pas de reflet et les non-vampires qui se reflètent...

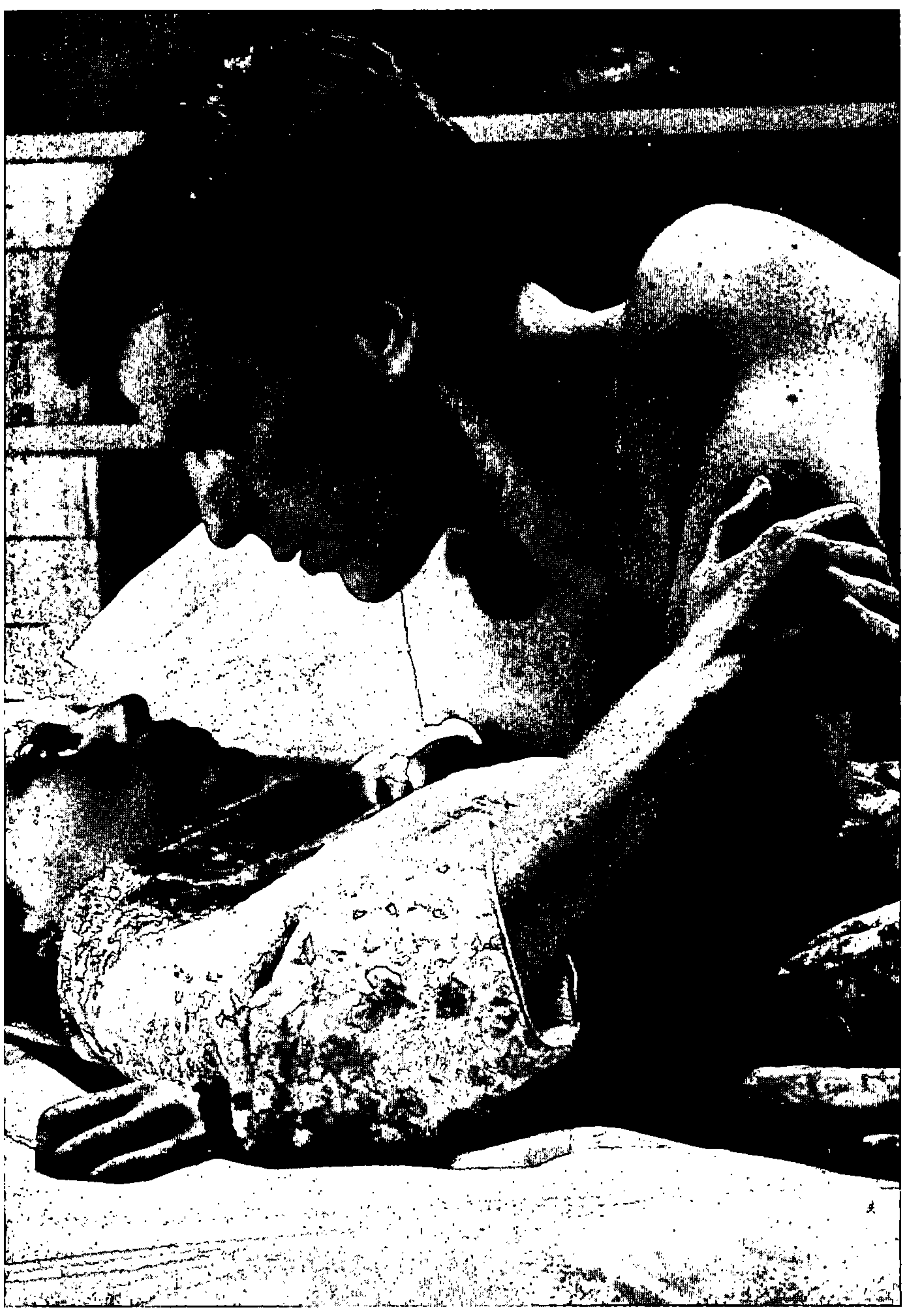
Polanski Mais êtes-vous sûr que les acteurs qui se reflètent n'étaient pas de vrais vampires ?...

Cahiers Si l'on s'en tient à l'histoire, la distinction est nette, et de toute façon, les deux personnages principaux n'étaient pas des vampires puisqu'ils se font mordre à la fin. Or c'est à partir du moment où on se fait mordre qu'on devient vampire...

Polanski Ça se tient, mais vous me semblez un peu trop sûr de vous... En tout cas je vous demande moi, maintenant, comment vous croyez que le truc des miroirs a été réalisé ?

Cahiers C'est un trucage à la Jean Cocteau : on coupe (c'est d'ailleurs fait en vitesse et en douceur, on ne réalise pas du tout) et on raccorde sur

(1) Numéro 175.



« Rosemary's Baby » : Mia Farrow et John Cassavetes

deux figurants qui sont de dos, pendant que les acteurs sont de face.

Polanski Oui : c'est le principe des doublures. J'ai essayé plusieurs trucs, mais celui-ci est le plus simple. J'ai fait un trou dans le décor à l'emplacement des miroirs, j'ai pris les décors qui étaient derrière pour les transporter de l'autre côté, et j'ai pris deux doublures que j'ai mises en face de ces décors. Même chose dans la scène du lit, quand je m'assieds avec le pédé.
Mais je vois que vous vous intéressez aux trucs techniques aux « Cahiers ». Dommage que vous n'en parliez pas davantage : c'est plus simple que ce que vous écrivez d'habitude.

Cahiers Nous tâchons de parler de tout. Et aussi de faire parler les gens. Nous n'imprimons que ce qu'ils disent.

Polanski Mais maintenant, pour être honnête, je dois dire qu'il y a plus d'un an que je n'ai pas eu les « Cahiers » entre les mains. Depuis que je suis parti en Amérique, en avril. Et ce qui me gêne chez vous, ou qui me gênait — c'est un certain parti pris. Par exemple, celui que vous avez pour moi. Pourquoi moi ?

Cahiers Vous voyez beaucoup d'autres gens qui font des films vraiment intéressants sur les vampires ou les sorciers ? Généralement c'est lamentable. Alors, les vôtres nous consolent.

Polanski Ça me fait penser : vous avez vu ce sketch de Fellini dans les « Histoires extraordinaires » ? C'est formidable. C'est vraiment la magie, et c'est ça que j'aime au cinéma : un premier truc vous accroche, puis un deuxième, et tout d'un coup c'est la magie qui commence...

Cahiers Oui, c'est un film magnifique... Et Terence Stamp, avec la tête qu'il a dans ce sketch, se serait trouvé en très bonne place dans « Le Bal des vampires ».

Polanski Oui, sans doute.

Cahiers Mais il y a chez vous — et à part vous — un autre curieux cas d'acteur : c'est Cassavetes dans « Rosemary's Baby ». Il est formidable parce qu'il joue le malaise et qu'en même temps on le sent effectivement mal à l'aise.

Polanski Oui, il n'était pas à l'aise. Mais peut-être est-il un peu trop actor's studio pour jouer un personnage. Ce qu'il sait le mieux jouer c'est lui-même.

Cahiers Tel qu'il est, il est extraordinaire, et il y a dans toutes ses attitudes énormément d'invention.

Polanski Oui, mais il y en a trop. Il arrive qu'on ne fasse pas de gestes, dans la vie. Il arrive qu'on dise quelque chose sans se mettre le doigt à l'oreille ou sans se gratter.

Cahiers Ses gestes sont à la fois inventifs et justes, et ajoutent tous au côté inquiétant du personnage.

Polanski Je vous assure qu'il se gratte de trop.

Cahiers On peut trouver extraordinaire et très complexe le personnage qu'il crée ainsi : c'est quelqu'un qui semble toujours être content, joyeux, amoureux de sa femme et qui a en même temps un côté perpétuellement gêné, emprunté, crispé. Cela correspondait bien au personnage que vous deviez avoir dans le film, et tout ce qu'il fait correspond à ce côté un peu faux qu'il était dans sa nature d'avoir.

Polanski Ce que je trouve bien dans son rôle (et que je cherchais à obtenir), c'est qu'il ne soit pas plaisant. S'il avait été un personnage très sympathique, on l'aurait immédiatement soupçonné, puisque c'est le principe des films à mystère que les personnages les plus sympathiques soient les plus soupçonnables. Là, il est antipathique dans le même moment où on se dit qu'il n'est sans doute pour rien dans toute cette affaire. Car on se dit d'abord : avec l'allure qu'il a, il y a sûrement trempé, puis très vite on se dit que non, ce serait trop grossier, il n'y est sûrement pour rien.

Cahiers C'est le contraire des films policiers où l'on se dit que le premier accusé n'est sûrement pas le coupable. Vous avez voulu, vous, que le premier accusé soit effectivement le coupable.

Polanski Exactement.

Cahiers En même temps, au moment de l'accouchement, quand il est près d'elle et qu'il lui dit que tout va bien, vous espérez que le spectateur (même s'il se méfie) va se dire qu'elle est folle, qu'elle se trompe.

Polanski Oui. Sauf que je ne veux pas que le spectateur pense **ceci** ou **cela** : je veux simplement qu'il ne soit sûr de rien. C'est cela le plus intéressant : l'incertitude.

Cahiers Un ami a dit une chose qui nous semble très juste sur votre film, à savoir qu'il est parfait mais qu'il y manque une dimension : la croyance du réalisateur dans la peur qu'il crée ; car « Rosemary's Baby » est le film de quelqu'un qui ne croit pas à ce qu'il montre, à la différence de Hitchcock qui a réellement peur de ce dont il parle dans ses films.

Polanski C'est très possible, et d'abord parce que je suis athée. Donc, accepter ce qui se passe dans « Rosemary's Baby » serait aller contre ce que je suis et ce que je crois. En conséquence, je n'avais pas peur et n'ai toujours pas peur. Mais j'aimerais bien trouver une sorte de drogue qui me permettrait de tout oublier de ce film et d'aller le voir ensuite pour la première fois comme l'ont fait mes amis, pour ressentir un peu de cette peur que certains ont éprouvée. Malheureusement, comme j'ai 1° fait le film et que 2° je ne crois pas en Dieu ni même au Diable — ce qui aggrave mon cas —, je suis doublement incapable d'avoir peur à mon film, ce qui m'ennuie beaucoup.
Si j'ai pris la décision de faire ce film, c'est tout simplement que j'adorais le bouquin. Pour un metteur en scène comme moi, c'est un bouquin terriblement séduisant, et on a envie d'en faire un film, c'est bien normal. C'est comme quand on a envie d'une femme. Tout en sachant qu'elle est une putain. C'est un peu la même chose qui m'est arrivée : je me disais : il faut que je fasse un film de ce livre, parce que je ne peux pas ne pas le faire, et pourtant le principe de ce livre m'est assez étranger.

Cahiers Or, précisément, vous êtes resté absolument fidèle au livre.

Polanski Ça, c'était la première chose, ma condition : je ne faisais le film que si je pouvais être absolument fidèle au livre. Ça a commencé comme ça : dès mon arrivée à Hollywood, on m'a donné les épreuves du livre — dont personne ne savait encore ce qu'il était. D'immenses morceaux de papier. J'étais très fatigué à cause du voyage, avec le décalage horaire et tout ça, je me suis dit : je vais lire ça demain au bord de la piscine de l'hôtel. Mais j'ai commencé à lire la première page, tout en défaisant mon lit. D'abord je me suis dit : pas possible, ils se sont gourés, c'est un truc à l'eau de rose pour Doris Day. Il faut que j'aille un peu plus loin, histoire de voir de quoi il retourne. Eh ! bien, croyez-moi, j'y étais encore à quatre heures du matin, allongé sur le lit, nageant au milieu de toutes ces pages. Je ne pouvais pas m'arrêter. Le lendemain, je suis allé directement aux studios, j'ai dit : d'accord, ça m'intéresse beaucoup, mais à une condition : c'est que l'histoire reste telle qu'elle est et que vous ne l'amélioriez pas. Car c'est ce qu'ils font toujours à Hollywood : ils améliorent tellement les bonnes histoires qu'elles finissent par devenir épouvantables. Donc j'acceptais de tourner ça, mais littéralement, sans toucher à rien. Ils ont dit : c'est exactement ce que nous voulions. A l'époque je ne connaissais pas très bien Bob Evans, le directeur du studio, qui est maintenant à la tête de toute la production Paramount, mais maintenant je le connais et je sais que c'est un homme très sûr et très décidé. Il s'en est absolument tenu à ce que nous avions dit et il ne m'a jamais suggéré de faire quoi que ce soit en dehors de ma propre idée des choses.
Mais j'ai dû beaucoup travailler. Car d'un côté c'était simple de respecter le livre, mais d'un autre côté ça posait d'immenses problèmes. J'ai dû m'y reprendre à plusieurs fois.

Cahiers Peut-être que l'avantage du « Bal des vampires » était que vous pouviez à la fois croire dans la peur que vous montriez, en tant qu'amusement et peur enfantine, et n'y pas croire dans la mesure où vous preniez une distance vis-à-vis de cette peur. Et en fait, peut-être que le problème d'y croire ou de n'y pas croire ne se posait tout simplement pas.

Polanski Dans « Le Bal des vampires », le principe est qu'on ne croit pas. On a peur quand même, mais on sait que c'est tellement **agréable** d'avoir ce genre de peur. En même temps, c'est mon principe, ma petite philosophie, si



Françoise Dorléac et Donald Pleasence dans « Cul-de-sac »

vous voulez : quand je vous dis que je ne crois pas en Dieu, que je ne crois pas aux sorciers ni aux vampires, cela veut dire qu'à ma connaissance il n'y en a pas — mais je ne suis jamais certain de rien. C'est-à-dire : plus je deviens sage, plus je suis sûr qu'il ne faut jamais être sûr de rien. D'ailleurs, ce qu'il peut arriver de pire aux gens, c'est d'avoir une certitude. Et c'est ce qu'il y a de plus ennuyeux chez eux. Par exemple, Hitler devait être très sûr de ses idées, persuadé d'avoir raison. Car je ne pense pas qu'il ait rien fait sans y croire, autrement, il ne serait pas arrivé à le faire. Et je crois que Godard croit qu'il fait de bons films, mais peut-être ne sont-ils plus tellement bons..

Cahiers Mais à la fin de « Rosemary's Baby », doutez-vous de l'existence du bébé dans le berceau ?

Polanski Comment disait Musset ?... Ah oui : « Il ne faut jamais jurer de rien... »

Cahiers Il existe toujours une chose dont on a **le plus peur.** Quelle est cette chose pour vous, à partir de laquelle vous pourriez faire un film qui serait **votre** peur ?

Polanski Il n'y a pas **une** chose. Il y a des centaines de choses dont j'ai peur. J'ai peur des chiens qui me courent après. Sauf que je les adore et que j'en ai deux.

Cahiers Est-ce que « Cul-de-sac » ou « Repulsion » provenaient de choses dont vous avez vraiment peur ?

Polanski Je n'ai jamais eu peur en faisant des films. Je sais que les autres ont peur, mais pour moi c'est amusant de les faire, et ce sont des artifices. Le rasoir de « Repulsion », le cou tranché, cela fait partie de mon métier.

Cahiers Mais la folie ?

Polanski Pour la folie, il faut que je dise que cela me fait peur si cela me concerne. Ainsi, j'ai pris quelquefois du L.S.D., il y a trois ans. Cela vous met dans un état qui est sans doute une espèce de folie, et cela m'a vraiment fait peur. Car vous avez l'impression que vous vous noyez et que vous n'arrivez plus à vous accrocher à rien. Ici, maintenant, il y a ce meuble, et si je le touche, je sais qu'il sera dur, le téléphone, je sais qu'il sera lisse, et je sais que la lumière, si je tourne le bouton, va s'éteindre. Tandis que dans cet état où l'on est, tout peut changer, à tout moment, tout d'un coup. Le meuble peut être mou, le téléphone peut être rugueux, peut-être même chaud, la lumière peut s'allumer si je veux éteindre ou l'inverse... Il n'y a plus rien où s'accrocher. Alors vous essayez de vous concentrer pour vous accrocher au petit restant de réalité qui peut encore exister quelque part, mais vous n'y arrivez pas, vous tombez, et ça fait peur, tellement peur qu'il est vraiment impossible de décrire cela. Parfois vous voyez des fous dans les asiles qui hurlent « docteur, docteur, aidez-moi, aidez-moi !... » et ce doit être des gens qui ainsi souffrent à l'intérieur terriblement, tout en ayant l'air physiquement en paix.

Cahiers Et à voir les films qui ont évoqué le L.S.D., on a l'impression qu'il s'agit là de quelque chose qui n'est pas filmable.

Polanski Mais si, on peut filmer, on peut toujours filmer... Simplement ça ressemble autant au L.S.D. que moi je ressemble à une carotte. Mais ce que j'ai vu de plus proche de cette réalité, c'est encore la séquence de « L'Odyssée de l'espace », qui est de toute façon un film que j'adore. Et il y a aussi les dessins psychédéliques qui sont généralement assez proches de certaines choses qu'on voit sous l'influence du L.S.D. Je ne sais pas pourquoi tout le monde voit plus ou moins les mêmes choses (car moi je croyais que cela m'était propre), mais le fait est là que tout le monde ou presque voit ces espèces de boucles spiralées colorées, du genre de celles qu'on voit aussi sur certaines compositions en soie. Sauf que ça bouge, tout ça, vous comprenez ?... Car rien ne dure, rien n'est durable, tout bouge, se transforme et change, et vous pouvez avoir n'importe quelle hallucination, vous êtes sûr qu'elle va se mouvoir et se transformer en une autre et une autre encore sans que vous puissiez jamais savoir si tout cela va avoir une fin.

Cahiers Et vous aviez peur ?

Polanski Oh la la !... : une peur terrible. Car tout est là, tout est vrai. Pourtant je **savais** que j'avais pris du L.S.D. et je tâchais de me le répéter, mais en même temps je pensais que je ne serais plus jamais normal, parce que c'est tellement fort, parce que ça vous défonce tellement le cerveau... C'est comme si on avait dans la tête un extraordinaire computer, une merveille de l'électronique, et qu'on y ait fourré brusquement un gros tournevis, qui provoque un gigantesque court-circuit. Voilà exactement ce qui arrive à votre cerveau, et c'est effrayant.

Mais comment en étiez-vous venu à me poser une question sur la folie ?... Ah ! oui : la peur. Eh bien c'est exactement cela : la folie fait peur parce que vous savez que ça vous arrive à **vous.** Toute votre vie, vous avez appris grâce à vos sens ce que c'est que la réalité, vous avez appris ce que sont les choses — pour autant qu'on puisse le savoir —; en tout cas vous avez appris à vous fier à certaines choses et, même si on n'en peut tout savoir, elles vous ont donné la base de certaines certitudes. Or, ce sont toutes ces certitudes que vous avez perdues. Normalement, vous avez la certitude de la chaise, et la certitude de pouvoir vous y asseoir. Mais si vous n'avez plus cette certitude et que vous vous asseyez tout à coup dans un immense vide, tout devient épouvantable. Je dis souvent qu'il ne faut jamais être certain de rien, mais il faut dire aussi que sans certitude aucune il n'est pas possible de vivre.

Cahiers On croit sentir dans vos films le désir de lier la peur et le plaisir,



Jack MacGowran et Roman Polanski dans « Le Bal des Vampires »

et de vous servir essentiellement pour cela des personnages féminins. Qu'on prenne Deneuve, Dorléac, Sharon Tate, Mia Farrow, on sent chez vous la volonté de montrer des femmes à la fois comblées, torturées et terrifiées.

Polanski Peut-être est-ce plus facile tout simplement de faire peur à une femme qu'à un homme. La peur serait même plutôt une caractéristique féminine. C'est féminin pour une femme que d'avoir peur, et avoir peur pour un homme, c'est aussi féminin, sauf que l'homme tend plutôt à cacher sa peur. Mais de toute façon tout le monde **aime** être effrayé. Et cela, on le voit par-dessus tout chez les enfants. Une chose très curieuse, aussi, quand on observe les réactions de celui qui effraye et de celui qui est effrayé, c'est qu'elles se ressemblent, c'est-à-dire que la personne apeurée pousse le même cri que la personne qui fait peur. Je ne sais pas exactement à quoi cela répond, et ce sont probablement des réactions très primaires, mais c'est comme cela que ça se présente. Bref, on aime avoir peur, et la preuve, c'est qu'on paye pour entrer au cinéma.

Cahiers Oui, mais on a l'impression que le personnage de Mia Farrow dans « Rosemary's Baby » n'a aucune envie d'avoir peur. Elle n'a qu'une envie : avoir son mari et son enfant.

Polanski Ce n'est pas exactement la peur, c'est l'angoisse. Et ce n'est pas pour elle qu'elle a peur, mais pour son enfant. Nous sommes donc là dans un autre domaine, car il y a un autre instinct qui entre en jeu. Je veux dire que les gens aiment avoir peur sans danger — et c'est la troisième fois que je le répète dans cet entretien. Et à ce moment-là (c'est aussi « Le Bal des vampires »), on constate que la peur est assez proche de l'humour, qui consiste justement à rire de la mésaventure de quelqu'un ou de sa propre mésaventure. Et toute peur qui n'est pas accompagnée d'un véritable danger doit vous faire rire une fois passée.

Cahiers Dans « Le Bal des vampires », la première fois qu'apparaît le vampire dans l'auberge, pour violer Sharon Tate, vous vous mettez à pousser un cri strident. Il semble que vous ayez voulu que l'angoisse du spectateur, qui commençait à monter, soit cassée pour qu'il puisse se mettre à rire un peu et que les sentiments se mélangent.

Polanski Exactement. Autrement, le film irait dans une direction que je ne souhaitais pas lui donner : celle du drame.

Cahiers Mais quand on mélange trop bien la peur et l'humour on risque de déconcerter le public : par exemple « Cul-de-sac » qui, en France au moins, n'a guère eu de succès.

Polanski C'est parce que les gens sont habitués aux genres, aux différentes conventions qui définissent les genres. Quand vous brisez ces conventions, ils ne sont pas contents. Donc, on peut briser ces conventions, mais il faut le faire doucement. C'est la même chose avec la mode. Au début, on a trouvé que les mini-jupes étaient choquantes, et même répugnantes (surtout ici, où l'esprit français s'est défendu pendant très longtemps contre ce genre d'habillement), mais maintenant on les a acceptées. Un autre exemple au cinéma est « Tirez sur le pianiste » de Truffaut. Truffaut mélangeait les catégories, mélangeait les conventions. Pour quelqu'un de très sophistiqué, c'était un vrai plaisir (c'est un peu comme la cuisine : vous pouvez prendre plaisir à mélanger les goûts les plus opposés, mais pour un paysan, ça restera toujours une cuisine dégueulasse), et c'est cela qui a fait que « Tirez sur le pianiste », qui est un film merveilleux, a eu en France une carrière déplorable.

Cahiers Par contre, c'est vous qui, aux Etats-Unis, avez eu de gros problèmes avec « Le Bal des vampires ». Et d'abord, on vous a refusé le « last cut » pour la version américaine.

Polanski Avant de faire le film, le producteur m'a dit qu'il se réservait le « final cut » pour les Etats-Unis, car il connaissait bien le public américain, et qu'il pourrait, par de petites modifications du film, aider beaucoup sa carrière. Moi, sur le moment, j'ai eu l'impression d'avoir affaire à quelqu'un d'honnête, pas prétentieux, et même artiste (et c'est un peu comme cela qu'il se présentait, avec son pantalon tombant et son sweater dégueulasse), mais il ne m'a pas fallu longtemps pour m'apercevoir que c'était un déguisement, et qu'il était un pharisien. Il a d'ailleurs fait le coup à tous les metteurs en scène. En fait, il les laisse tourner comme ils le veulent uniquement parce qu'il est trop occupé avec le business, parce qu'il n'a pas le temps de tout faire lui-même, mais il est persuadé qu'il ferait cela beaucoup mieux qu'eux, rien qu'en se servant de sa main gauche. C'est seulement à la fin qu'il reprend le film et le modifie à sa manière. De toute façon il savait que je ne serais pas d'accord pour lui laisser le « final cut » pour le monde entier. C'est pourquoi il m'a baratiné avec ses Etats-Unis. Alors, j'ai fait une espèce de compromis qui constitue pour moi une bonne leçon.

Cahiers Quelles raisons invoquait-il pour modifier le film aux Etats-Unis ?

Polanski A la fin il n'invoquait plus rien du tout. Ç'avait fini par devenir une espèce de vengeance contre quelqu'un qui s'était opposé à ses vues. Il fallait absolument qu'il macule le film. Alors, il en a coupé vingt minutes, puis il a fait du doublage en masse. Il a doublé ma voix, il a doublé la voix de Jackie Mac Gowran. Il a aussi fait faire un cartoon-prologue de vingt minutes pour expliquer à l'avance tous les gags, car le film, une fois amputé de vingt minutes, est devenu absolument incompréhensible. Quand j'ai vu le film, j'ai cru qu'il s'agissait d'une blague, je me suis dit que dans cet état catastrophique, la M.G.M. ne pourrait jamais sortir le film. Mais c'était sérieux ! Alors, j'ai songé à retirer mon nom du générique, mais j'ai découvert que mon contrat ne me permettait même pas cela. Tout ce que je pouvais faire, c'était d'avertir les journalistes que je me désolidarisais de l'entreprise. Mais il paraît que je n'avais même pas le droit de faire cela. Jim Goutarsky, le producteur, m'a appelé pour me dire : « On a assez d'argent pour vous enterrer dedans ! » Alors j'ai dit : « Allez-y ! » et j'ai continué à faire ce que je pouvais — c'est-à-dire en fait assez peu. Ça s'entendait à peu près autant qu'un cri de mouton dans le désert.

Mais puisqu'ils semblaient au moins se baser sur certaines raisons, j'ai tenté de les toucher par là, et d'abord j'ai demandé qu'ils voient le film dans ma version à moi. Ils n'ont même pas daigné le voir ! et non seulement ça : ils ont empêché la sortie du film à Londres (où ma version pouvait sortir puisque j'avais obtenu ce fameux « final cut » pour l'Europe), car ils se sont dit que si le film avait là-bas un certain succès, ça allait couler complètement leur version à eux. Le film n'est donc jamais sorti en Angleterre. De toute façon, ils ont fini par l'avoir, le démenti, car Jim Goutarsky a reçu tous les bilans et a bien dû apprendre que le film avait partout dans le monde (dans sa version originale) un grand succès, alors que les recettes aux Etats-Unis (dans la version M.G.M.) ont été plus basses que partout ailleurs.

Cahiers A propos de « Rosemary's Baby » vous avez dit tout à l'heure que vous aviez tenu à respecter absolument tout ce qui était dans le livre. Nous voudrions savoir, à ce propos, si le nom de Roman Castevet (avec le curieux recoupement que cela pourrait supposer avec votre nom et celui de Cassavetes) vient du livre ou de vous. Car il ne doit pas y avoir là de hasard.

Polanski Non, il n'y a pas de hasard, car cela vient du livre (où ce nom, comme vous l'avez vu dans le film, est l'anagramme de Steven Marcato) et s'il y a des recoupements, c'est pure coïncidence. Mais en ce qui concerne le « Roman » je soupçonne un peu Levin, le romancier, d'avoir voulu faire une allusion à « Repulsion » qui l'a beaucoup impressionné, et où il a peut-être pris certaines choses en ce qui concerne l'atmosphère et notamment dans ce qui a trait à l'appartement. En tout cas, c'est ce que je soupçonne, mais Levin, lui, ne reconnait pas cela ; je le lui ai demandé, et la réponse a été catégoriquement non.

En tout cas vous voyez : cela m'arrive à moi aussi de me conduire comme un critique et de demander aux gens la raison de ce qu'ils font.

Cahiers Dans votre premier entretien, et en ce qui concerne justement « Repulsion », vous aviez parlé du côté tour de force technique du film qui vous avait passionné et que vous aviez relevé comme un défi. Avez-vous travaillé aussi dans cet esprit en faisant « Rosemary's Baby » ?

Polanski Dans chaque film, vous savez, il me faut un « knack ». Dans celui-ci, c'était plutôt l'adaptation qui en tenait lieu. Car c'était la première fois que

j'adaptais un roman. Cela représentait donc un certain tour, et peut-être pas vraiment un tour de force (car après tout, la difficulté n'était pas insurmontable), mais en tout cas un certain défi à relever et qui n'était pas très facile. Je vous l'ai dit : la fidélité absolue était mon parti pris, car je trouve que rien n'est plus déplaisant si l'on aime vraiment un livre, que de découvrir que le film qu'on a fait en est complètement différent. Pour moi, j'ai voulu, non seulement garder l'esprit du livre, et l'atmosphère, mais garder aussi tous les éléments, tous les lieux, tous les personnages. Et là, la grande difficulté était que le film risquait de durer quatre ou cinq heures. D'ailleurs, le premier scénario faisait 270 pages, et le réduire à 160 ou 170 pages en voulant tout garder c'était vraiment beaucoup plus difficile que de tout récrire. Ça m'a d'ailleurs pris plusieurs mois. Ensuite, j'ai fait le film en restant fidèle à cette fidélité.

Cela dit, j'ai de moins en moins le sentiment d'être neuf. « Repulsion » était mon deuxième film. Depuis, peut-être suis-je devenu vieux, rusé. J'arrive sur le plateau un premier jour de tournage comme si j'avais quitté le studio la veille. Pourtant, quand j'ai fait « Le Bal des vampires », je n'avais encore jamais tourné à Hollywood.

Mais j'ai fait cela comme on fait le boulot qu'on doit faire. Je n'ai plus ce genre d'enthousiasme que j'avais. Je ne veux pas dire que je suis blasé, simplement ce n'est plus la même chose. Même lors de la preview, ou de la première, où tout le monde est nerveux, moi je n'ai aucune nervosité. Je m'en fous. Je sais ce que j'ai fait, et que je l'ai fait aussi bien que c'était possible.

Cela me rappelle l'histoire du taureau. Un jour, un petit taureau aperçoit un troupeau de vaches et dit à son père : « Papa ! Papa ! courons-y vite et on va en baiser quelques-unes ! ». Mais le père répond : « Non, allons-y lentement, et nous les baiserons toutes ! » Eh ! bien, je crois (mais peut-être, dans le cas du taureau, aurait-il fallu dire « sauter » plutôt que « baiser »), je crois que je suis en train de devenir, si l'on veut, le papa taureau.

Je ne sais d'ailleurs pas d'où cela vient. J'essaie de me le demander. Je me dis parfois que c'est peut-être dommage parce que je trouve moins de joie dans ce que je fais, mais peut-être est-ce simplement que je deviens plus sûr de ce que je fais, que je ne cherche pas à épater. Et c'est peut-être cette certitude qui me donne une attitude différente. Mais en même temps, comme je suis en train de chercher ce qui a pu changer mon attitude, je ne puis dire que j'ai vraiment une certitude sur ce qui motive cette attitude.

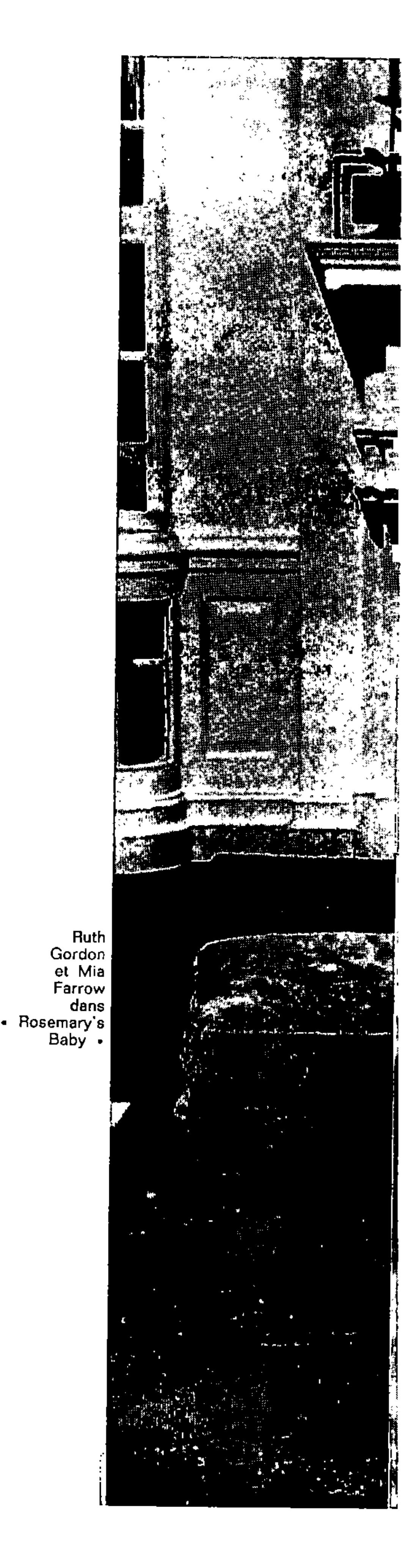
Cahiers Jacques Demy dit qu'il admire énormément la façon dont Hitchcock a su mettre définitivement au point, à force de recherches, sa propre efficacité, sa propre clarté, cette écriture admirable qu'on trouve chez si peu de cinéastes, mais il dit que c'est aussi une chose dangereuse car cela peut devenir une forme de sénilité, de sclérose.

Polanski Effectivement, on ressent dans ce cas-là quelque chose d'un peu déplaisant. Je ne sais pas si c'est de la sénilité, mais il y a un phénomène que j'observe chez les metteurs en scène assez âgés et qui est très gênant, c'est, si l'on veut, une sorte d'obscénité. Cela arrive à certains artistes qui découvrent que tout ce qui se passe autour d'eux devient différent, s'éloigne d'eux, rajeunit. Alors ils éprouvent un certain mépris pour tout cela, et puis bientôt ils se disent : ah ! ils croient que je ne peux pas faire la même chose ? Eh ! bien, je vais leur montrer ! Et alors ils se mettent à faire des soubresauts qui deviennent assez obscènes. Je crois que Hitchcock est en train d'en arriver à ce stade. Chaplin aussi peut-être, quoique finalement je n'en sache rien, mais toujours est-il que ce qui arrive aux créateurs âgés est quelque chose d'étrange. Mis à part des cas comme Picasso ou Strawinsky, qui restent actuellement jeunes, la plupart d'entre eux deviennent tellement sûrs d'eux, sont tellement capables de faire absolument ce qu'ils veulent, qu'ils ne peuvent plus rester juvéniles. Alors, tout à coup (et cela arrive surtout chez les cinéastes), ils se mettent à faire un truc qui vous gêne épouvantablement.

Cahiers Le goût que vous avez pour la précision et la finition a peut-être chez vous, entre autres fonctions, celle de vous permettre de donner toute votre mesure dans un domaine que vous voulez à l'avance très circonscrit et en même temps cela vous garde sans doute de certains dangers qui guettent les cinéastes trop sûrs.

Le contact le plus étroit avec la réalité (que vous réalisez paradoxalement dans des films dont le principe est « irréel ») est sans doute à la fois ce qui vous passionne et ce qui vous préserve. De ce point de vue, « Le Bal des vampires » et « Rosemary's Baby » sont aussi minutieux l'un que l'autre. Pour prendre un exemple dans « Rosemary's Baby » : les deux voisins sorciers sont tout ce qu'il y a de plus prosaïques, parfois jusqu'au grotesque ; ils sont en même temps très remuants, très drôles. Leurs voix aussi ont été très « travaillées ». La voix de l'homme semble atteindre parfois au registre de Mister Magoo...

Polanski Mais Mister Magoo est un personnage réaliste. C'est la transcription dans le cartoon, à travers une vision de créateur, d'un certain type d'Américain qui existe bel et bien et que vous pouvez rencontrer dans le hall d'un Hilton ou sur un aéroport en train de s'assoupir en attendant sa femme. Mr Castevet en est lui aussi un bon représentant. Et cela me rend assez heureux que (suite page 62)



Ruth Gordon et Mia Farrow dans « Rosemary's Baby »



Rêve et autres folies

par Jean-Louis Comolli

L'œuvre de Polanski tient en peu de films : cinq, plus quelques sketches et courts métrages. Pourtant, elle est déjà de celles qui résistent à l'examen, qui échappent aux catégories. Elle ne se laisse pas réduire à un style, ne se limite pas à un genre — ni d'ailleurs à une absence de genre. Les formes y sont souples, ductiles, guère saisissables, se brouillant l'une l'autre en raison même de leur faculté de mimétisme, d'une tendance à s'adapter immédiatement, à coller exactement à chaque donnée dramatique nouvelle (ce n'est pas la forme, mais la fonction qui compte). Et même, à l'exception de quelques saillies de virtuosité pure que l'on cite toujours, il semble bien qu'elles soient conçues en vue de cet effacement, pour fondre dans l'anonymat dès que formées, disparaître au plus vite, une fois accomplie leur mission (perpétré leur forfait, plutôt, dans « Rosemary's Baby »).

Bien sûr, déjà, entre les films de Polanski a commencé de se constituer ce réseau de rappels, rapports, références, qui font qu'il y a « œuvre » — ou qui, plutôt, la désignant comme telle, sont les signes extérieurs de l'œuvre, en quelque sorte les « preuves » de son existence, ce à quoi elle doit d'être reconnue selon la double perspective du thématique et de l'anecdotique. Mais il paraît vite que de telles perspectives, ici, ont moins d'intérêt encore qu'à l'ordinaire. Parcourir la grille des recoupements, dresser l'inventaire (du reste assez pauvre) des thèmes constitués, ne manque pas, certes, d'apprendre un certain nombre de choses sur cette œuvre (ou du moins ce rassemblement de films qui y ressemble), mais n'apprend rien, en revanche, sur chaque film, et même repousse, restreint, force au retrait le champ des informations livrées par chacun des films, isolément. Point donc de commun dénominateur des films sinon peut-être, sans doute, cette absence elle-même d'un dénominateur commun : absence non accidentelle, parti pris de fuite, volonté, là aussi, d'évanouissement, trace (par défaut d'autres traces) que la visée de chaque film est, à tous niveaux, la subtilité. Et plus que jamais pour « Rosemary's Baby » : film, formes difficiles à saisir : mais faits de cette difficulté même, faits pour elle. Il faut en effet, chez Polanski, pour que le piège fonctionne, qu'on ne le voie pas se refermer, qu'on n'aperçoive jamais simultanément les deux branches de sa tenaille, mais successivement ; l'une, en quelque sorte, cachant l'autre.

Il ne s'agit donc pas vraiment d'un cinéma de l'ambiguïté (malgré Pascal Kané, « Cahiers » nº 207) — tel que le jeu se ferait à la fois sur deux tableaux, deux niveaux, n'en privilégiant aucun, les maintenant tous deux, par la mise en avant d'indices ou contradictoires, ou équivoques, à parité.

Une certaine manière de duplicité, plutôt, se manifeste ici, un recours à l'illusion. Si (dans « Le Bal des Vampires » comme dans « Rosemary's Baby ») plusieurs niveaux semblent coexister, ce n'est que feinte, illusion à dessein laissée flottante, pour davantage assurer le fonctionnement du piège, car il n'y a qu'un niveau, tantôt masqué, tantôt flagrant (et par ce dédoublement pouvant faire croire à une dualité ou une multiplicité), et qu'une « solution » (puisque le piège fonctionne **toujours**, se referme toujours) — celle, bien entendu, qui est à la fois la plus simple et la plus difficile à admettre : « Le Bal des Vampires » n'est pas une parodie du genre, ni une « comédie » sur les vampires, mais bel et bien un film de vampires, des plus sérieux ; « Rosemary's Baby » ne balance pas entre la description d'un cas clinique avec ses fantasmes et celle de « vrais » sorciers : il est un film réaliste sur ces sorciers, la folie ici n'étant pas cause, mais conséquence et résultat.

Ainsi le film ne feint, de moment en moment, d'être autre chose que ce qu'il est, que pour l'être sans coup férir, au terme des renversements de perspective. Un doute est suscité, mais tel qu'il en finit par se tourner contre lui-même, qu'il conduit à douter de cela même qui l'instant d'avant paraissait au contraire mettre en doute le reste. Le doute est **double** — miné à son tour par ce qu'il minait, faisant implicitement admettre la possibilité qu'il niait, alors qu'il la désigne seulement.

Cela commence par une (trop) tranquille mise en condition : un certain climat est institué par la description assez minutieuse (trop pour une « simple » description — mais elle est ce qui tend le piège) de l'installation au Bramford du jeune couple. Ce climat, bien que fortement ressenti par le spectateur, reste difficile à définir exactement : il s'établit à partir non pas de notations ambiguës, mystérieuses, équivoques, mais, plus simplement, par la collision (l'enchevêtrement feutré, plutôt) de signes franchement et absolument contradictoires. D'un côté, l'excessive horreur, de l'autre une non moins excessive quiétude.

D'une part, les légendes (?), on-dit, rumeurs sur le Bramford et ses familles dévoreuses d'enfants, et la visite de la vieille maison : ses couloirs sinistres, son ascenseur et son liftier qui « clochent » un peu, l'antique appartement enfin, avec ses herbes, la lettre sur le secrétaire, le placard masqué, etc. Et même le guide ne laisse pas d'intriguer : petit homme aux gestes brusques, à la voix cassée.

D'autre part, et tout à l'opposé, le « jeune couple » archétype, qui, par des connotations aussi nombreuses que traditionnelles (joie, humour, insouciance, amour, rayonnement, etc.), force la sympathie et la confiance (il y a même une phrase — diabolique — sur le prix de l'appartement, qui, par son extrême réalisme, doit faire tomber les dernières résistances du spectateur) : le présent rassurant fait pièce au passé troublé.

De même, l'installation du couple au Bramford fait pièce à la visite, et même efface une à une, systématiquement, les dernières traces inquiétantes laissées dans l'appartement (jusqu'au placard, repeint). L'installation succédant (logiquement) à la visite, la quiétude remplace peu à peu (et moins logiquement) la peur, et même donne l'impression de la nier signe à signe, dans ces admirables plans de la remise à neuf. Mais ceux-ci sont trop systématiques pour ne pas se désigner eux-mêmes comme les phases d'une opération de **conjuration** et donc réintroduire le doute en le chassant.

Au passage, un premier piège semble être désamorcé : le placard condamné ne recélait qu'objets les plus familiers, aspirateur et linge de toilette. Or, la découverte dans un placard condamné par une lourde armoire d'objets aussi quotidiens n'a rien pour vraiment rassurer. Et pourtant, on est rassuré par ce surréaliste aspirateur : l'indice inquiétant a une fonction rassurante.

La fiction, ici, s'ancre et joue, à l'insu du spectateur, sur ce que le spectateur **veut** croire, sur la logique et la psychologie de **ses** préférences. Ainsi se met en place le piège : entre sorcellerie et folie, logiquement le spectateur préfère croire en la folie ; ce sera donc la sorcellerie qu'il faudra lui **prouver**. Et s'appuyer, pour ce faire, sur tout ce qui semble désigner la folie, dont la fonction, en l'occurrence, est paradoxalement **rassurante**.

Mais tout le film est vu à travers Rosemary : comment donc distinguer ce qui est fantasme de ce qui ne l'est pas ? D'autant que, quand les sorciers apparaissent pour la première fois (la seconde est la fin du film, le piège refermé) en tant que tels, et dans l'exercice de leur sorcellerie, c'est — très habilement — au moment où Rosemary (droguée ? ou simplement malade ?) s'endort, et que dans ce qui peut donc sembler un rêve, Rosemary, Hutch aussi apparaissent, dans des images, elles, fortement connotées comme oniriques



Jack MacGowran, Alfie Bass et Roman Polanski dans « Le Bal des Vampires ».

(costumes de Hutch, yacht, Rosemary flottant sur son matelas). Comment donc ne pas interpréter la scène de la messe noire comme elle aussi onirique, puisque incluse dans un rêve ? Même si, le lendemain, certains stigmates attestent qu'au moins le « rêve » a été mouvementé ?

Il fallait absolument que soit, un bref moment, objectivée l'existence des sorciers — et sans que cette rupture empêche que toute la suite du film, de nouveau, soit vue par les yeux de Rosemary. C'est l'étonnant passage dans le champ, quand Rosemary vient de s'enfermer chez elle et a le dos tourné (ironie de la simplicité), de son mari et du dentiste, traversant le champ à pas de loup, avec un étrange sourire (des fantasmes, au cinéma, ne se promènent pas ainsi). Le piège à cet instant se ferme, et la fin du film boucle la fiction sur elle-même : c'est par la porte du placard condamné (et voilà pourquoi il l'était) que sont passés, en fond de champ, les sorciers. C'est par cette porte aussi que passera Rosemary pour surprendre les sorciers.

Or, si Polanski a peur de quelque chose, il l'avoue lui-même, ce n'est ni des vampires ni des sorciers (au demeurant, pour les sorciers, de fort bonne compagnie, et toute la fin de « Rosemary's Baby » est faite, par un ultime retournement, sur l'innocuité, la gentillesse de ces sympathiques illuminés), — s'il a peur, c'est de la folie.

Telle est donc l'inversion fondamentale, qui va commander, comme par réaction en chaine, toutes les autres : la folie est la chose la plus affreuse, et même les sorciers lui sont préférables. Il importe donc de la nier, et d'avérer les sorciers. Pour y parvenir, établir l'existence des sorciers, il faut alors tenir compte de ce fait qu'apparemment, universellement, communément, ils sont plus effrayants que la folie : il faut donc d'une part ne pas faire croire **directement** à la folie, d'autre part, en tablant sur le tropisme du spectateur vers le rassurant, la « peur sans danger », donner d'elle assez de signes et de manifestations, pour qu'on lui attribue, comme fantasmes, les sorciers.

Fausse folie, donc, et vrais sorciers ; mais en fait sorciers de fantaisie et débonnaires, sorcellerie de surface ; folie redoutée, refoulée, elle, non pas au plus profond du film (qui ne met en œuvre que le **fantasme de la folie**), mais **hors du film**, dans la propre fiction du cinéaste. La folie apparente étant en quelque sorte à la fois la négation, dans le film, de la menace d'une folie véritable, et le négatif de celle-ci, par sa fonction rassurante. La fiction du film nie (conjure) celle de la vie. Mais en même temps il ne fallait pas risquer que la folie rassurante de la fiction, en niant complètement qu'il y ait sorciers et sorcellerie, à New York, aujourd'hui, ne triomphe et ne devienne folie tout court — même représentée dans un film. — Jean-Louis COMOLLI.



Mia Farrow dans « Rosemary's Baby ».



Filmographie de Roman Polanski

par Patrick Brion

Roman Polanski est né à Paris le 18 août 1933 de parents polonais. A l'âge de trois ans, il retourne en Pologne mais en 1941 ses parents sont internés dans des camps de concentration. Sa mère y meurt. De huit à douze ans, le jeune Polanski est élevé par différentes familles puis en 1945, il retrouve son père.
De quatorze à vingt ans, il joue au théâtre de Cracovie. Il interprète « Les Fils du régiment » et « Le Poème pédagogique » d'après Makarenko. En 1954, Polanski étudie à l'Ecole Nationale des Hautes Etudes Cinématographiques et Théâtrales de Lodz.
Il joue dans de nombreux films dont :
« Trzy Opowiesci » (Trois récits) de Konrad Nalecki, Ewa Poleska et Czeslaw Petelski (1953).
« Pokolenie » (Génération/La Lumière dans les ténèbres) de Andrzej Wajda (1954).
« Zaczarowany rower » (La Bicyclette enchantée) de Silik Sternfeld (1955).
« Wraki » (Les Epaves) de Ewa et Czeslaw Petelski (1957).
« Koniec Wojny » (La Fin de la nuit) de Julian Dziedzina, Pawel Komorowski et Walentyna Uszycka (1957).
« Ladzwoncie do mojej zony » (Téléphonez à ma femme) de Jaroslav Mach (1958).
« Lotna » (Lotna) de Andrzej Wajda (1959).
« Zezowate szczescie » (De la veine à revendre) de Andrzej Munk (1960).
« Do widzenia do jutra » (Au revoir, à demain), de Janusz Morgenstern (1960).
« Ostroznie Yeti » (Attention Yeti) de Andrzej Czekalski (1960).
« Niewinni czarodzieje » (Les Innocents charmeurs) de Andrzej Wajda (1960)
En 1959, Polanski sort réalisateur de l'Ecole. Il est assistant de Jean-Marie Drot pour une série de documentaires, et de Andrzej Munk (notamment pour « Zezowate szczescie »). A l'Ecole de Lodz, Polanski réalise plusieurs courts métrages (v. plus loin).
En 1960, il se rend en France, réalise « Le Gros et le maigre » et écrit plusieurs scénarios avec Gérard Brach. Parmi ceux-ci, signalons « Aimez-vous les femmes » (1964) de Jean Léon, dialogues de Gérard Brach, d'après le roman de Georges Bardawil et, en 1967, le film de Jean-Daniel Simon « La Fille d'en face » aura de la même façon Polanski comme auteur.
En 1964, Polanski rencontre à Munich Gene Gutowski qui produira « Repulsion », « Cul-de-sac » et « The Fearless Vampire Killers ».
Enfin, Robert Evans, le patron de la Paramount (il s'agit de l'ancien acteur, le torero de « The Sun Also Rises » de King) lui donne l'occasion de réaliser « Rosemary's Baby ».

REALISATIONS

I) COURTS METRAGES (liste partielle, les travaux cinématographiques de l'Ecole de Lodz étant souvent collectifs).

1957 ROWER (Le Vélo). Inachevé.

MORBECTWO (Le Crime).

1958 ROZBIGIMI ZABAWE (Cassons le bal).

ANIOLY SPADAJA (Quand les anges tombent ou Les Anges tombent du ciel). **Scén.** : Roman Polanski. **Interprétation** : Barbara Kwiatkowska, Jakub Golberg, Roman Polanski.

1959 BWAG LUDZIE Z SZASA (Deux hommes et une armoire). **Prod.** : PWSF. **Scén.** : Roman Polanski. **Phot.** : M. Kijowski. **Mus.** : Krzystof T. Komeda.

1961 LE GROS ET LE MAIGRE. 16 min. **Prod.** : A.P.E.C. **Scén.** : Roman Polanski, Jean-Pierre Rousseau. **Phot.** : Michel Boussaguet. **Mus.**: Krzystof T. Komeda. **Dir. de prod.** : Claude Joudioux. **Interprétation** : Roman Polanski, A. Kalelbach.

1962 LES MAMMIFERES. 10 min. **Prod.** : Films Polski. **Scén.** : A. Kondratiuk, Roman Polanski. **Phot.** : Andrzej Koslenko. **Mus.** : Krzystof T. Komeda. **Mont.** : H. Prugar, J. Nedzwiedzka.

II) LONGS METRAGES

1962 NOZ W WODZIE (Le Couteau dans l'eau). 94 min. **Réal.** : Roman Polanski. **Prod.**: ZRF « Kamera » Varsovie. **Scén.** : Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg, Roman Polanski, d'après l'histoire de Roman Polanski. **Phot.** : Jerzy Lipman. **Mus.** : Krzysztof T. Komeda. **Dir. de prod.** : Stanislaw Zylewicz. Film polonais. **Interprétation** : Leon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (sa femme Christine), Zygmunt Malanowicz (le jeune homme). Le premier titre français du film était « Sillages ».

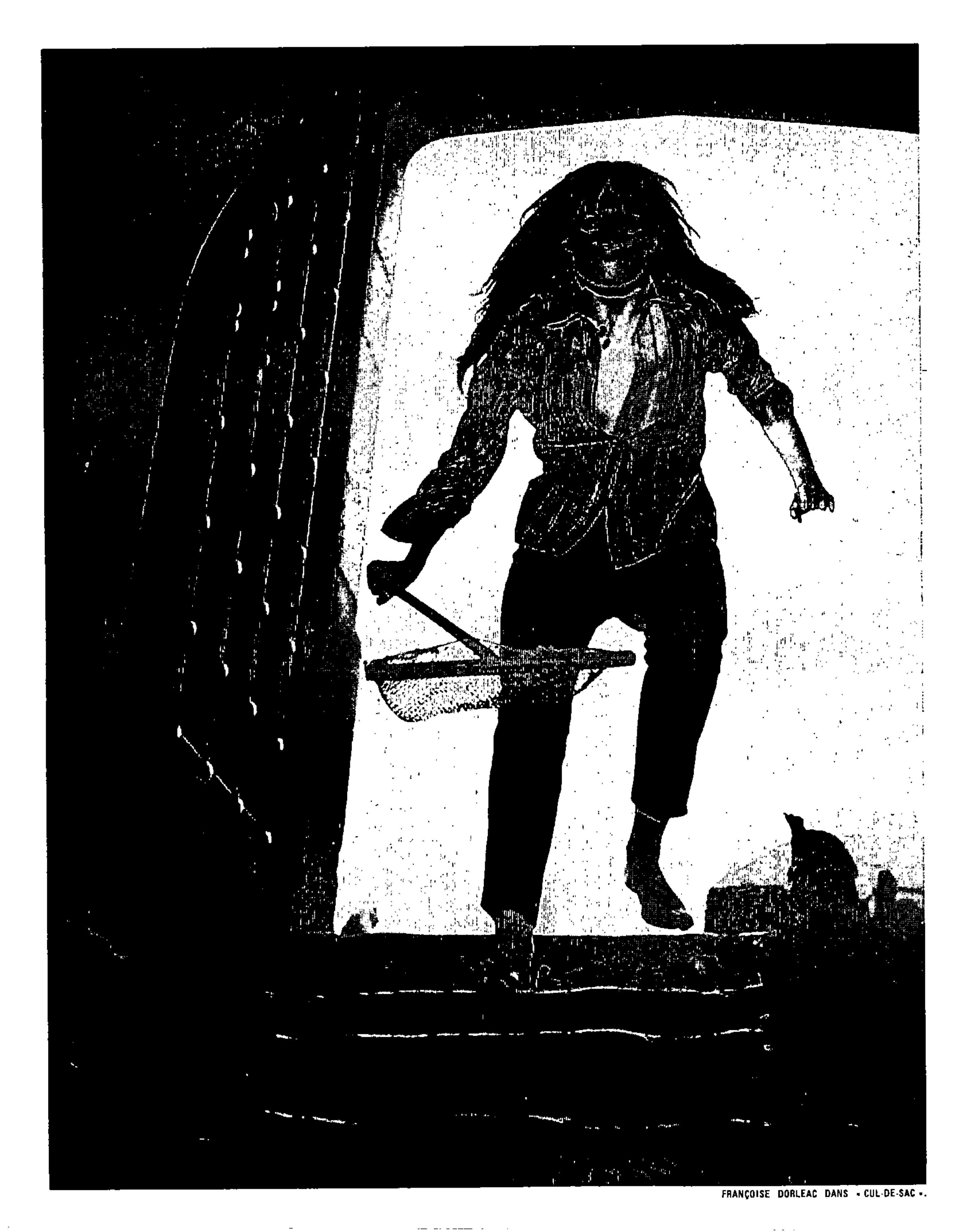
1963 LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE/LE PIU' BELLE TRUFFE DEL MONDO. 90 min. **Prod.** : Ulysse-Primex (Paris), Vidès (Rome), Toho (Tokyo), Caesar (Amsterdam). Polanski réalise l'un des quatre sketches du film, **LA RIVIERE DE DIAMANTS** ou **AMSTERDAM.** **Scén.** : Roman Polanski. **Phot.**: Jerzy Lipman (Cinémascope). **Mus.** : Krysztof T. Komeda. **Interprétation** : Nicole Karen (la touriste), Jan Teulings (le séducteur).
Rappelons que les trois autres sketches étaient réalisés par Hiromichi Horikawa (« Les Cinq bienfaiteurs de Fumiko » ou « Tokyo »), Ugo Gregoretti (« La Feuille de route » ou «Naples ») et Claude Chabrol (« L'Homme qui vendit la Tour Eiffel » ou « Paris »).

1965 REPULSION (Répulsion). 104 min. **Réal.** : Roman Polanski. **Prod.** : Gene Gutowski, Robert Sterne, Sam Waynberg (Compton - Tekli). **Scén.** : Roman Polanski, Gérard Brach. **Phot.** : Gilbert Taylor. **Déc.** : Seamus Flannery. **Mus.** : Chico Hamilton. **Mont.** : Alistair McIntyre. **Ass.** : Ted Sturgis. Film anglais. **Interprétation** : Catherine Deneuve (Carol), Yvonne Furneaux (Helen), John Fraser (Colin), Ian Hendry (Michael), Patrick Wymark (le propriétaire), Valerie Taylor (madame Denise), Helen Fraser (Bridget), Renee Houston (Miss Balch), James Villiers (John), Hugh Futcher (Reggie), Mike Pratt (un ouvrier), Monica Merlin (Mrs. Rendlesham), Imogen Graham (manucure).

1966 CUL-DE-SAC (Cul-de-Sac). 111 min. **Réal.** : Roman Polanski. **Prod.** : Gene Gutowski, Sam Wayneberg. **Prod. Exec.** : Michael Klinger, Tony Tenser (Compton - Tekli). **Scén.** : Roman Polanski, Gérard Brach. **Phot.** : Gil Taylor. **Déc.** : Voytek Roman. **Mont.** : Alistair McIntyre. **Dir. de prod.** : Don Weeks. **Ass.** : Ted Sturgis, Roger Simons. **Eff. spé.** : Bowie Films. **Cam.** : Geoffrey Seaholme. **Casting** : Maude Spector. **Script sup.** : Dee Vaughan. **Ass. cam.** : Roy Ford. Film anglais. **Interprétation** : Donald Pleasence (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack MacGowran (Albert), William Franklyn (Cecil), Robert Dorning (Mr. Fairweather), Marie Kean (Mrs. Fairweather), Geoffrey Sumner (le père de Christopher), Renee Houston (la mère de Christopher), Iain Quarrier (Christopher), Jackie Bisset (Jacqueline), Trevor Delaney (Nicholas).
Les extérieurs ont été tournés en partie à la forteresse de Holy Island, datant du XIII[e] siècle, au large du Northumberland.

1967 THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS OR PARDON ME, BUT YOUR TEETH ARE IN MY NECK (Le Bal des Vampires). 91 min. (minutage américain). **Réal.** : Roman Polanski. **Prod.** : Martin Ransohoff, Roman Polanski, Gene Gutowski pour Cadre Films-Filmways/M.G.M. **Scén.** : Roman Polanski, Gérard Brach. **Phot.** : Douglas Slocombe (Metrocolor-Panavision). **Déc.**: Wilfred Shingleton, Fred Carter. **Mus.** : Krzysztof T. Komeda. **Chor.** : Tutte Lemkov. **Cost.** : Sophie Devine. **Mont.** : Alistair McIntyre. **Dir. de prod.** : David W. Orton. **Ass.** : Roy Stevens. Film anglo-américain. **Interprétation** : Jack MacGowran (Professeur Abronsius), Roman Polanski (Alfred, son assistant), Alfie Bass (Yoine Shagal, l'aubergiste), Jessie Robbins (Rebecca, sa femme), Sharon Tate (Sarah, leur fille), Ferdy Mayne (Comte von Krolock), Iain Quarrier (Herbert, son fils), Terry Downes (Koukol, le bossu), Fiona Lewis (servante Magda), Ronald Lacey (l'idiot du village), Sydney Broley (conducteur du traineau), Andre Malandinos, Otto di Amant et Matthew Walters (trois bûcherons).
Voir aussi entretien dans ce numéro pour le problème des coupes (minutage réel 118 min).

1968 ROSEMARY'S BABY (Rosemary's Baby). 134 min. **Réal.** : Roman Polanski. **Prod.**: William Castle (Paramount). **Scén.** : Roman Polanski d'après le roman de Ira Levin. **Phot.** : William Fraker (Technicolor). **Déc.** : Richard Sylbert, Joel Schiller. **Mus.** : Christopher Komeda. **Mont.** : Sam O'Steen, Bob Wyman. **Ass.** : Daniel J. Mc Cauley. **Cos.** : Anthea Sylbert. **Coach** : Howard W. Koch jr. **Contin.** : Luanna S Poole. **Eff. spé.** : Farciot Edouart. Film américain. **Interprétation** : Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Dr. Sapirstein), Angela Dorian (Terry), Patsy Kelly (Laura-Louise), Elisha Cook (Mr. Nicklas), Hanna Landy (Grace), Emmaline Henry (Elise Dunstan), Marianne Gordon (Joan Jellico), Philip Leeds (Dr. Shand), Charles Grodin (Dr. Hill), Hope Summers (Mrs. Gilmore), Wendy Wagner (Tiger), Walter Baldwin (Sorcier), Linda Brewerton (doublure nue de Mia Farrow), William Castle (l'homme qui stationne près de la cabine téléphonique).



FRANÇOISE DORLEAC DANS « CUL-DE-SAC ».

Satyajit Ray



Pourquoi je fais des films

Le texte ci-dessous, publié pour la première fois dans la revue indienne « Montage », qui nous autorise aimablement à le reproduire, est le commentaire, écrit et dit par Satyajit Ray, d'un court métrage de B.D. Garga « Les Astistes de l'Inde : Satyajit Ray ».

Si quelqu'un me demandait pourquoi je fais des films, il me serait difficile de répondre. Non que je n'aie de bonnes raisons pour en faire, mais elles sont tellement nombreuses.

Je pense que la réponse la plus vraie serait que je fais des films par amour des films.

J'aime chaque moment de l'élaboration d'un film. J'écris moi-même le scénario et le dialogue. Et je trouve cela passionnant.

Je choisis moi-même mes acteurs — quelquefois parmi les professionnels, d'autres fois dans la rue, et en ce cas, choisir des acteurs m'est un grand plaisir, parce qu'on cherche vraiment la matérialisation en chair et en os de personnages dont on a rêvé au stade de l'écriture.

Quelquefois, il faut beaucoup travailler avec les acteurs. D'autres fois, même un amateur, à sa toute première confrontation avec la caméra, fera exactement ce que vous voulez qu'il fasse, à la toute première prise.

Le tournage, bien sûr, est le grand moment de la disposition des forces. Le metteur en scène doit organiser et exécuter la stratégie, de façon que l'homme et la machine travaillent en harmonie et se complètent l'un l'autre. C'est un travail difficile qui demande beaucoup de patience. Mais la joie que donne un plan bien conçu et bien filmé justifie tout cela.

Le montage est une chose excitante aussi, mais intellectuellement excitante, contrôlée par et soumise à une nécessité de précision et de finesse, grâce à quoi — à partir d'un simple procédé de collure — commencent à se manifester les signes d'une vie autonome.

En plus du travail de création, faire un film est pour moi passionnant parce que ça me rapproche de mon pays et de mon peuple.

Tout film contribue à faire ma propre éducation, en me rendant conscient de la gigantesque diversité de la vie autour de moi. Je me trouve dans la situation de quelqu'un essayant, à travers ses films, de décrire selon quel modèle profond cette vie s'organise. La véritable substance du cinéma, c'est ce contraste vertigineux entre le son, l'image et l'environnement. Et pour chaque metteur en scène, c'est une gageure d'essayer d'orchestrer et de mettre en forme, dans une œuvre d'art, ces divers éléments en conflit.

Avant de faire mon premier film, « Pather Panchali », je n'avais qu'une connaissance superficielle de la vie dans un village bengali. Maintenant je sais beaucoup de choses sur lui. Je connais son sol, ses saisons, ses arbres, ses forêts et ses fleurs ; je sais comment l'homme travaille aux champs et comment la femme bavarde au puits; et je sais comment les enfants, dehors au soleil et sous la pluie, se conduisent comme tous les enfants, en n'importe quel endroit du monde.

Ma propre ville, Calcutta, je la connais beaucoup mieux, maintenant que j'ai fait un film sur elle. Elle n'est pas comme n'importe quelle ville du monde — à regarder. Et pourtant, des gens y sont nés, y vivent, y font l'amour, y gagnent leur pain comme on le fait à Londres, à New York et à Tokyo.

Et c'est ce qui vous étonne le plus et vous rend le plus reconnaissant à l'égard du cinéma : cette découverte que — bien qu'ayant des racines ici, au Bengale, en Inde — vous faites en même temps partie d'un vaste ensemble, d'un modèle universel. Cette singularité et cette universalité, et la coexistence des deux, c'est ce que j'essaye principalement de traduire dans mes films. — Satyajit RAY.



SATYAJIT RAY MUSICIEN.

Renoir à Calcutta

Satyajit Ray a écrit cet article en 1950, cinq ans avant de réaliser « Pather Panchali ». Il fut publié pour la première fois par Lindsay Anderson, dans la revue « Sequence », repris ensuite dans « Montage ». A l'époque de cette rencontre avec Renoir, venu aux Indes en repérage pour « Le Fleuve », Satyajit Ray travaillait dans une agence de publicité.

Ma décision de voir Renoir à son hôtel était plus ou moins sans espoir. Quoique son arrivée à Calcutta eût été marquée par une absence totale de publicité, le retentissement qu'elle avait eu parmi les étudiants de cinéma locaux était considérable. Pour cela, il n'y avait aucune chance de lui rendre visite. La destination de Renoir était ici, à Calcutta. Il était venu avec l'intention déclarée de tirer un film du roman de Rumer Godden, « Le Fleuve », qui s'appuierait sur un contexte bengalais authentique.

Mais la renommée entoure un homme d'une aura d'inaccessibilité, et j'avais presque perdu l'espoir de rencontrer le grand metteur en scène lorsque je tombai sur Clyde DeVinna. Américain vieillot et faiseur de bons mots. DeVinna avait acquis une certaine réputation et beaucoup d'expérience au début des années trente en faisant la photo de « Trader Horn ». On le considérait maintenant comme une sorte de spécialiste de la photographie en extérieurs, et il avait été engagé pour superviser les essais du « Fleuve » (en monopack Technicolor). DeVinna avait calmé mes craintes en m'affirmant gaiement : « Jean est un grand bonhomme, un grand individualiste et très approchable. Tu peux le voir n'importe quel jour à son hôtel, dans la soirée. »

En l'occurrence, Renoir ne fut pas seulement approchable mais à ce point déconcertant par sa politesse et sa modestie que, je le sentais, si je ne faisais pas assez attention, je me retrouverais probablement en train de lui en remontrer sur l'Avenir du Cinéma. Il y avait tant de choses que je voulais lui demander. Pourquoi voulait-il faire « Le Fleuve » ? Cela lui avait-il plu de mettre en scène des films à Hollywood ? Comptait-il retourner en France ? Mais quand vint le moment de les demander, je m'aperçus que, irrémédiablement, je ne savais plus où j'en étais, et je sortis quelque chose de stupide du genre : aimait-il l'Inde ? Renoir répondit avec un grand sérieux : « Je vous le dirai quand je la connaîtrai mieux. Pour le moment je commence seulement à comprendre la ville de Calcutta que je trouve très intéressante. » Renoir avait beaucoup à dire sur les deux ou trois excursions qu'il avait déjà faites autour de la ville et sur le Gange. Le fleuve, avec ses bateaux démodés, l'avait enchanté et il était fasciné par toutes les choses pittoresques qu'il avait vues. « Vous savez », disait-il, « l'Inde semble avoir conservé une partie du charme et de la simplicité de la vie primitive. La manière dont les bateliers manient les avirons, dont les fermiers labourent les champs et dont les femmes tirent l'eau des puits, rappelle les peintures murales et les bas-reliefs égyptiens anciens. »

Renoir avait rencontré une famille de réfugiés qui avait fait tout le chemin depuis le Pakistan en bateau. « Et ils ont eu toutes sortes d'aventures fantastiques en chemin », disait-il, « je suis sûr que leur histoire ferait un très bon film. » Je lui dis que l'Inde était pleine d'histoires semblables bonnes à être filmées. « Et sans aucun doute elles seront filmées » dit Renoir avec une conviction naïve. Je répondis négativement, parce que les metteurs en scène indiens semblent être plus inspirés par l'artificialité habile d'un film de Hollywood que par la réalité qui les entoure. » « Ah, le cinéma américain... » Renoir secoua tristement la tête. « Je sais que c'est une mauvaise influence. »

Peu après, assistant à une réception donnée en son honneur par la Société de films de Calcutta, Renoir se soumit à un barrage de questions allant du plus absurde au plus abstrus, auxquelles il répondait dans son charmant mauvais anglais avec une grande aisance et une grande sincérité. Interrogé sur « Le Fleuve », il déclara qu'il était tombé par hasard sur un compte rendu du roman dans le « New Yorker ». Le canevas de l'histoire, telle qu'elle y était racontée, lui avait semblé contenir les éléments d'un film intéressant. Une lecture du roman l'avait confirmé dans cette impression, et Renoir s'était mis à préparer une adaptation.

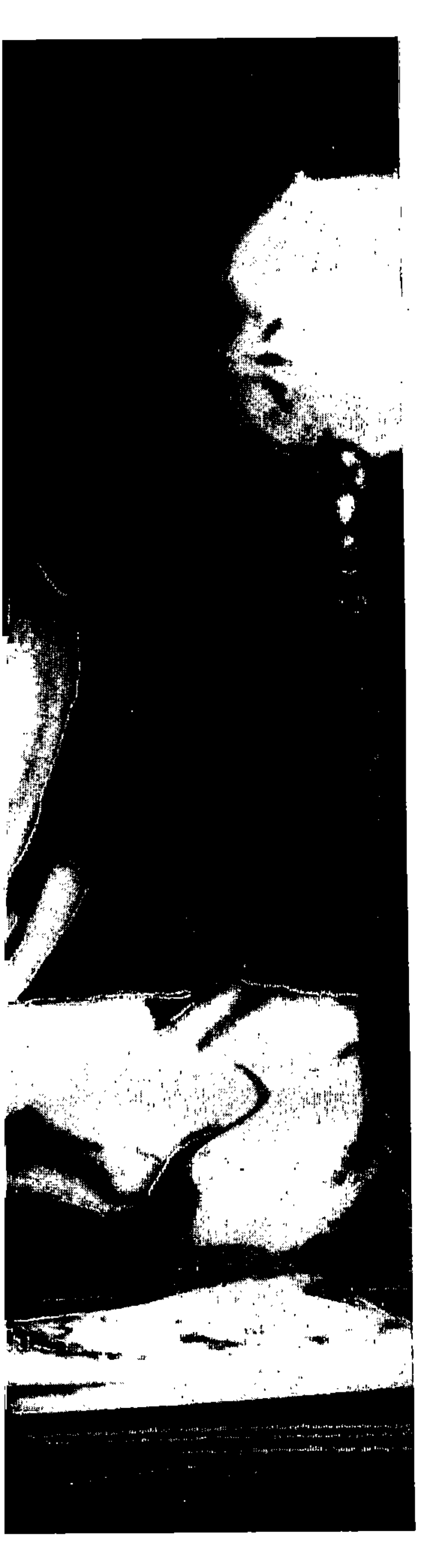
Je n'avais pas lu le roman, et je n'avais aucune idée de ce dont il y était question, si ce n'est qu'il avait quelque chose à voir avec un fleuve du Bengale (probablement le Gange). Mais après toutes les cauchemaresques versions et perversions auxquelles l'Inde avait été soumise par Hollywood, j'attendais avec une réelle impatience le point de vue d'un grand metteur en scène sur le théâtre de l'Inde. C'est pourquoi ce me fut une cruelle déception que d'entendre Renoir déclarer que « Le Fleuve » se faisait strictement pour un public américain, qu'il ne comporterait qu'un personnage indien, un domestique dans une famille européenne, et que nous ne devions pas en attendre beaucoup en ce qui concernait la vie authentique de l'Inde. Certes le décor serait vrai, puisque le tournage devait avoir lieu en extérieurs réels à Calcutta. Je ne pouvais m'empêcher de trouver un peu excessif de faire tout ce chemin depuis la Californie, simplement pour avoir des décors réels. « Qu'est-ce qui ne vas pas pour les grands metteurs en scène européens quand ils vont à Hollywood ? » C'était une question que beaucoup d'entre nous avaient en tête, mais que peu avaient l'audace de poser. Quand elle arriva enfin, l'empressement de Renoir à y répondre nous surprit et nous soulagea. « Je vais vous le dire », déclara-t-il, « je vais vous dire ce qui leur arrive. C'est la folie américaine de l'organisation qui les fait échouer. Vous avez entendu parler de cette folie, bien sûr, mais vous ne savez rien si vous ne l'avez pas vue s'exercer. Supposez que vous soyez aux Etats-Unis et que vous vouliez aller quelque part. Vous vous rendez alors à une gare pour prendre un train. Et qu'est-ce que vous découvrez ? Vous découvrez que le train arrive à l'heure. Absolument à l'heure. Or ceci est très étrange. En France les trains n'arrivent pas à l'heure. Vous n'avez pas l'habitude de cette exactitude et cela vous met mal à l'aise. Puis vous allez travailler dans un studio. Vous êtes sur les lieux, prêt à commencer le travail. Et qu'est-ce que vous découvrez ? Vous découvrez qu'il vous faut marcher avec les horaires et il y en a tant. Ce qui veut dire que vous êtes supposé être à l'heure, vous aussi. Et puis ils commencent à vérifier. Ils vérifient le son et le revérifient, de sorte



MADHABI MUKERJEE ET PRASENJIT DANS « MAHANAGAR », DE SATYAJIT RAY



« CHARULATA », DE SATYAJIT RAY (SAILEN MUKHERJEE ET SOUMITRA CHATTERJEE).



que vous obtenez un son parfait, ce qui est une bonne chose. Puis ils vérifient l'éclairage et le revérifient, de sorte que vous obtenez un éclairage parfait, ce qui est également une bonne chose. Mais ensuite ils vérifient et revérifient l'inspiration du metteur en scène, et cela n'est pas tellement bien ! »

Renoir estime que les meilleures intentions sont facilement contrecarrées à Hollywood par certains facteurs immuables. Il mentionna comme étant les trois plus évidents : le star system, l'infini code de censure et la tendance générale à considérer les films comme une denrée destinée aux masses. Autrefois, en de rares occasions, un metteur en scène avait assez de chance pour trouver la bonne histoire, le genre d'acteurs (pas de stars) qu'il fallait pour la jouer, pour jouir de la liberté artistique suffisante pour la réaliser, et le résultat était un film qui en valait la peine. Une fois seulement, à Hollywood, quand il avait réalisé « L'Homme du sud », Renoir avait ainsi pu travailler dans des conditions idéales.

Renoir pense également que les meilleurs films d'une nation se font en temps de troubles et qu'un climat d'auto-satisfaction béate est mauvais pour le cinéma. « Regardez ce que la guerre a fait du cinéma italien », dit-il. « Voyez « Brève Rencontre », je ne pense pas qu'un film aussi beau aurait été possible sans les raids dont Londres a souffert. Je crois que ce dont Hollywood a vraiment besoin, c'est d'un bon bombardement. »

« Regardez ces fleurs », dit Renoir, — c'était la première d'une des nombreuses fois où je fus heureux de l'accompagner lors de ses sorties pour repérages — « ces fleurs, sont très belles. Mais en Amérique aussi on a des fleurs. Les poinsettias par exemple. Elles poussent à l'état sauvage en Californie. Mais voyez ces bananiers et cet étang vert à leurs pieds. Vous n'avez pas cela en Californie. Ça c'est le Bengale. » On pouvait voir que Renoir, quand il cherchait ses lieux de tournage, était aussi à la recherche de la **couleur locale** (1), de ces éléments spécifiques d'un paysage, visuellement efficaces autant qu'évocateurs de l'ambiance d'un pays. Comme il disait : « Il n'est pas nécessaire de montrer beaucoup de choses dans un film, mais il faut être très attentif à montrer juste ce qu'il faut. »

Pour un homme de son âge et de sa corpulence, l'enthousiasme et l'énergie de Renoir sont phénoménaux. Il était capable de marcher péniblement pendant des kilomètres à travers une contrée impossible, pour trouver le point de vue satisfaisant sur l'endroit adéquat. Quelquefois, sa concentration au travail était si totale que sa femme devait lui faire d'affectueux reproches comme : « Vous ne devriez rester si longtemps au soleil, Jean » ou « Jean, vous n'avez pas oublié votre rendez-vous à six heures, non ? » Pendant ces voyages Renoir parlait abondamment de lui-même. De sa jeunesse, de son père et des autres grandes figures de l'Impressionnisme ; de céramique, son autre grande passion, avec le cinéma ; et du cinéma lui-même. C'était pendant la première guerre mondiale, pendant une convalescence à l'hôpital pour une blessure à la jambe que Renoir avait pour la première fois caressé l'idée d'une possible carrière dans le cinéma, bien que le véritable apprentissage dût se faire plus tard, après qu'il eût tâté du journalisme. Bien qu'il dit merveille de « l'Avant-Garde », Renoir jugeait en grande partie la période muette du cinéma français terne et stérile. Avec l'avènement du parlant, cependant, il y eut une soudaine et magique transformation. Comme il disait : « Ce fut comme si quelqu'un avait ouvert une porte de communication secrète entre l'auteur d'un film et son public. Ce fut un sentiment merveilleux. Le public comprenait tout ce que nous faisions. Le cinéma français n'aurait pas pu faire ces énormes progrès vers la maturité sans ce public merveilleusement réceptif. Il nous a aidés tout au long du chemin, et pour ma part du moins je lui en suis reconnaissant. »

Cette période faste dura jusqu'à l'Occupation, laquelle — bien qu'il n'y eût pas de baisse dans la qualité technique, les Allemands étant soucieux de prouver leur générosité à l'égard des activités culturelles — s'accompagna d'une inévitable chute d'enthousiasme. A propos de ses films du début, Renoir parlait de « La Chienne » comme de l'un de ses préférés. « Quel dommage qu'on en ait fait un remake à Hollywood, et si mauvais. » (Cette seconde version, réalisée par Fritz Lang, avait pour titre « The Scarlet Street ».) Parmi les grands chefs-d'œuvre des dernières années trente, Renoir avait une affection particulière pour « La Règle du jeu » parce que c'était entièrement une création à lui. Il y jouait même un rôle. Le cas de « Partie de campagne » était spécial. Il semble que Renoir ait voulu y tenter l'expérience d'un film court. Pour des raisons d'exploitation commerciale plus facile, deux films courts devaient être ainsi réalisés, et Renoir avait commencé avec la nouvelle de Maupassant en comptant la faire suivre d'un second film. Mais, malheureusement, le film avait dû être abandonné avant d'être entièrement terminé. Pendant tout le temps de l'Occupation, le négatif fut caché par un ami pour éviter la destruction par les nazis. C'est seulement à la Libération que l'on tira des copies et que le film fut exploité avec des cartons explicatifs comblant les trous de la narration.

Renoir lui-même n'avait pas encore vu « Partie de campagne ». Car le jour même où les Allemands marchaient sur Paris, il avait quitté la ville avec sa femme, et de ses biens matériels seu-



« LE MONDE D'APU » (SOUMITRA CHATTERJEE ET SHARMILA TAGORE).



lement ce qui pouvait tenir dans une petite valise.

De Paris à Hollywood. Mises à part les inévitables difficultés d'adaptation, Renoir avait trouvé la vie en Californie assez agréable. Le climat y était doux, et il s'y trouvait de bons amis. Chaplin, **le maître (1)** — dont la mention du seul nom suffisait à le faire s'épanouir — était l'un des plus chers. Renoir était triste pour lui. « C'est un homme malheureux maintenant », disait-il, « plus personne ne le comprend en Amérique. » Je lui demandai s'il était au courant des projets d'avenir de Chaplin. Il répondit : « Eh bien, la dernière fois que je l'ai rencontré, il pensait à une sorte de comédie où les personnages représenteraient des figures politiques contemporaines. Mais je ne sais pas s'il la réalisera, tant il se soucie de ne froisser personne, et on ne peut pas faire un film sans déplaire à quelqu'un. » Des cinq films qu'il avait tournés à Hollywood, Renoir ne mentionna jamais « Le Journal d'une femme de chambre » ni « L'Etang tragique ». Il avait tourné « This Land is Mine » pour s'opposer à l'opinion alors répandue en Amérique selon laquelle la Résistance en Europe était un mythe, et toute personne en pays occupé un collaborateur. Il avait pris plaisir à faire « L'Homme du sud » surtout parce que c'était un peu d'Amérique authentique et que les gens y étaient vrais. Il le considérait comme son meilleur film américain.

« La Femme sur la plage » était une mésaventure. Primitivement, ce qui intéressait Renoir dans l'histoire était ce personnage de femme qui ne « vivait que pour l'amour ». Mais après avoir commencé le film, il s'était aperçu, à son grand dam, que le Code de censure lui interdisait de développer ce personnage dans le sens où il aurait dû l'être. En conséquence, dans des situations qui réclamaient un traitement carrément passionnel, il avait dû avoir recours à des procédés et à des artifices techniques (d'où le para-surréalisme de la mise en scène et les dissonances déroutantes de la musique d'Hans Eisler).

Pour Renoir, rien n'est plus important dans un film que la justesse des relations humaines qu'il décrit. La technique est utile et nécessaire autant qu'elle aide à cette justesse. Au-delà, elle est en général contraignante et exhibitionniste. « En Amérique », dit Renoir, « on se soucie trop de technique, et on néglige le côté humain ». Je demandai à Renoir ce qu'il pensait de la récente tendance américaine au réalisme documentaire. « Ce n'est pas nouveau du tout », dit-il, « j'ai tourné presque toute « La Bête humaine » en extérieurs au Havre. J'ai construit très peu de décors pour « L'Homme du sud ». Mais je n'en fais pas un dogme. Je pense qu'un décor est utile et parfois nécessaire. Et, en tout cas, si les gens ne se conduisent pas d'une façon réaliste, je ne vois pas l'intérêt de les faire jouer dans un contexte réaliste. J'ai aussi entendu des théories sur l'utilisation d'acteurs non professionnels. Je ne comprends pas du tout cela. Pouvez-vous imaginer un amateur remplaçant Raimu ou Gabin ? Je ne peux pas. Personnellement j'ai un grand respect pour les acteurs. » Malgré sa vaste expérience, Renoir est étonnamment dépourvu de dogmes esthétiques. Je crois qu'il résuma magnifiquement son point de vue quand il déclara : « Chaque fois que je fais un film, je veux me sentir comme un enfant qui apprendrait le cinéma pour la première fois. »

Le jour qui précéda son départ pour l'Europe, je vis de nouveau Renoir à son hôtel. Il emportait avec lui une malle pleine de souvenirs, dont quelques-uns venaient d'admirateurs et d'autres avaient été trouvés par lui dans des bazars et boutiques de curiosités. Pendant les quatre semaines de son séjour à Calcutta, il avait voyagé, et observé et réfléchi. Le Bengale avait grandi en lui. L'enchantement et la nouveauté du paysage d'un côté, le spectacle de la saleté, de la misère et de la pauvreté de l'autre. Je l'avais vu s'extasier devant une simple cabane et tomber dans le plus profond abattement à la vue d'un mendiant. Une visite à la mine de charbon l'avait ébranlé si profondément qu'il en avait parlé pendant des jours et des jours. Et il avait dit : « Si seulement vous pouviez chasser Hollywood de votre système et développer votre propre style, vous feriez de grands films ici. »

Il devait revenir à Calcutta en novembre avec son équipe, c'est la meilleure époque pour les tournages en extérieurs aux Indes. Bien sûr, il fallait récrire le script. « Cette fois, quand je serai à Londres, il me faudra m'asseoir avec Rumer Godden et discuter de l'histoire. Il se peut que j'y apporte quelques changements, que j'y ajoute des personnages nouveaux. Peut-être une famille indienne, pour montrer le contraste entre leur mode de vie et celui des Européens. Ce serait une bonne idée... »

En quittant l'hôtel ce soir-là, j'avais la conviction qu'il restait encore en Renoir une bonne dose de vigueur créatrice. Peut-être « Le Fleuve » marquerait-il le début d'une nouvelle période, et capitale, après toutes les déceptions d'Hollywood. Du fait qu'il était maintenant devenu citoyen américain, l'éventualité de son retour à Paris était faible. Quoi qu'il en soit, la chose importante était de s'éloigner du milieu artificiel de Hollywood et l'Inde était un refuge aussi bon qu'un autre. Il n'y avait aucun doute, Renoir ici aurait sa liberté. Il n'y aurait pas d'horaire pour le gêner et pas de vérification et contre-vérification d'inspiration. Et naturellement, ici, les trains n'arriveront jamais à l'heure.

Satyajit RAY.

(1) En français dans le texte.


GANGAPATA BASU DANS « PARAS PATHAR » (LA PIERRE PHILOSOPHALE), DE SATYAJIT RAY.

Quelques aspects de mon métier

Histoire et script

J'ai fait jusqu'à présent treize films, dont onze sont basés sur des histoires vraies.

Dans la « trilogie », « Pather Panchali » fut suivi par « Aparajito », mais deux films sont intervenus entre « Aparajito » et « Le Monde d'Apu ». Quand j'ai commencé « Pather Panchali », je ne pensais pas le faire suivre de deux autres films sur Apu. Nous ne pouvions pas prévoir plus d'un film à ce stade-là. C'est le succès de « Pather Panchali » qui a rendu possible la réalisation de la deuxième partie.

Après « Aparajito », il était urgent de faire quelque chose de différent — dans le style, le climat et le fond. D'où la fantaisie satirique de « Paras Pathar ». Elle fut suivie d'un autre film complètement différent, « Jalsaghar ». Revenir à Apu était facile après ces deux intermèdes contrastés.

Je suis hostile à l'idée de faire deux films semblables à la suite. Deux fois, j'ai éprouvé de la lassitude envers le long métrage et j'ai commencé une série de courts métrages. Il y a plusieurs choses que j'aimerais faire — un film épique, un historique, un de science-fiction — mais dont je ne suis pas capable faute de connaissances suffisantes.

Je ne sais pas si ce qui précède révèle un esprit inquiet, indécis, un défaut de principe directeur entraînant un brouillage des perspectives — ou s'il y a quelque chose qui, profondément, relie entre eux mes différents films. Tout ce que je sais, c'est que je m'intéresse à plusieurs aspects de la vie, à plusieurs périodes de l'histoire, à plusieurs styles et genres de mise en scène, et j'espère continuer à changer de manière et à m'aventurer dans de nouveaux champs — thématiques et stylistiques.

Quand j'écris moi-même mon histoire, je me sers des personnages et des milieux qui me sont familiers. Je peux parler de quelque chose que je ne connais pas au départ, seulement si j'ai l'aide de quelqu'un de compétent.

Quand j'utilise l'histoire d'un autre, c'est bien sûr que je trouve intéressant quelque aspect de cette histoire. Ces aspects sont toujours évidents dans le film. D'autres, que j'ai trouvés peu convaincants, sont soit laissés de côté, soit modifiés selon mes besoins. Je n'accorde pas une seule pensée aux puristes qui déplorent l'infidélité à l'original.

A mon propos, je suis heureux de le dire, ces puristes ne se sont jamais occupés des auteurs des histoires originales. Parasuram vivait quand j'ai fait un film à partir de sa nouvelle de dix pages, « Paras Pathar ». Il a lu le script et pleinement approuvé les libertés que j'avais prises. La même chose se passa avec Premendu Mitra (« Kapurush ») et Narendra Mitra (« Mahaganar »). Les critiques ne firent aucun commentaire sur les changements apportés à ces histoires, probablement parce qu'ils craignaient de voir l'auteur se ranger alors de mon côté. Les reproches principaux, prévisibles, furent lancés contre mon adaptation de Tagore.

J'ai le sentiment d'avoir perdu mon goût pour les « sagas », et pour les sujets de longs romans. Je suis convaincu qu'une longue nouvelle convient parfaitement à la durée de deux heures du film commercial normal.

Quand j'écris une histoire originale, ma préférence va au travail serré dans un champ limité d'espace et de temps. Lorsque j'écrivais, l'histoire de « Nayak », j'ai très vite abandonné l'idée d'un récit chronologique, pas à pas, de la matinée de l'idole. Cela me paraissait relever du cinéma des années trente ou quarante. Dans le film, le personnage du héros est éclairé par des flashbacks et des rêves qui font incursion dans un modèle d'espace-temps très restreint (24 heures dans un train).

L'interprétation

Hollywood, à son apogée, avait coutume d'acheter les droits et d'écrire des histoires convenant aux talents des grandes stars à succès. L'on pouvait dire sans se tromper que les vedettes venaient avant les histoires.

Cela fut un phénomène propre aux arts pendant des siècles. Mozart a écrit des œuvres importantes pour certains virtuoses. Des ballets ont été composés autour de danseuses douées. Plus récemment, Benjamin Britten a eu l'idée d'écrire un concerto de violoncelle pour Rostropovitch. Ainsi, également, à Hollywood, pour les films. Des histoires pour Garbo, Dietrich, Bogart, Brando, Marylin Monroe. Et Chaplin, ne cherchait-il pas toujours quelque chose pour le « vagabond » ?

Plus récemment encore, que dire d'Antonioni et Monica Vitti, Godard et Anna Karina, Fellini et Giulieta Masina ? Je doute que « Les Fraises sauvages » eût été réalisé si Bergman n'avait tenu à rendre hommage à Victor Sjöström.

Ma « trilogie » fut conçue sans référence à des acteurs disponibles. Aussi, la plupart des rôles durent être tenus par des nouveaux venus.

Au contraire, j'ai écrit « Paras Pathar » en pensant à Tulsi Chakzavarty, « Nayak » pour Utam Kumar, « Kanchenjunga », « Devi » et « Jalsaghar » pour Chhabi Biswas.

Beaucoup d'histoires ne dépassent jamais le stade du projet, parce qu'elles s'avèrent ininterprétables.

La direction d'acteurs

Je ne fais de répétitions que dans un décor entièrement terminé. Cela veut dire — puisque nous n'avons pas les moyens d'avoir les décors pendant trop longtemps — que les répétitions sont réduites au minimum. Je ne crois pas qu'il soit important de discuter complètement d'un rôle avec un acteur, mais s'il le désire, je n'y vois pas d'inconvénient. Quand je répète, j'ai coutume de donner des indications brèves à mes acteurs et de leur demander de jouer la scène sur cette base. Inévitablement, ils la colorent de leurs propres idées. La combinaison de ces deux données, je m'en sers comme d'un matériau brut à partir duquel je modèle leur interprétation.

Quelquefois, avec un minimum de direction, un acteur me donne exactement ce que je veux. D'autres fois, il me faut essayer de lui imposer une manière précise, en m'en servant presque comme d'une marionnette. Cela est inévitable avec les enfants.

Puisque seul compte le résultat sur l'écran, toute méthode qui aide à obtenir l'effet désiré est valable.

Designing

Comme tout élément dans la réalisation d'un film, le designing ou direction artistique a deux aspects : technique et esthétique. Le premier appartient entièrement au domaine du designer. Le second est en rapport direct avec le sujet et en découle.

L'histoire indique l'époque, le lieu, le statut social des personnes habitant en certains endroits, et les principaux accessoires. Le designer doit travailler dans le registre de ces indications. Cela ne nécessite pas d'effort créatif, lui donne une fonction de collaboration et d'interprétation plutôt qu'un travail d'invention indépendante (sauf dans le cas de décors stylisés). Mais même avec de telles indications, il y a place pour des détails susceptibles d'animer un décor. Souvent l'utilisation ingénieuse d'accessoires peut révéler un aspect d'un personnage non immédiatement donné par la parole et l'action. C'est le domaine où un designer doué peut fortement contribuer au film.

Dans la mesure où un metteur en scène sait ce qu'il veut, il peut imposer ses idées au décorateur. Le décorateur n'est indépendant que dans la mesure où le réalisateur lui laisse son indépendance.

Une fois le décor construit, après collaboration nécessaire entre décorateur et réalisateur, le travail du premier prend fin, et le second continue à disposer et redisposer les accessoires, à ajouter et à éliminer des détails pour satisfaire aux exigences de telle scène, d'une situation donnée.

Les extérieurs artificiels sont aujourd'hui périmés, les extérieurs sont vraiment tournés en extérieur. Si on tourne des intérieurs dans des décors naturels, on augmente la qualité de vraisemblance, mais il y a des inconvénients, comme la pauvreté du son enregistré (entraînant le toujours insatisfaisant travail de doublage), les mouvements de caméra limités, l'intrusion de spectateurs... A tout prendre, je préfère tourner les intérieurs en studio où, avec la collaboration bénéfique de mon décorateur et de mon opérateur, je peux presque toujours obtenir ce que je veux.

Le travail de caméra

Ici, on ne peut séparer aussi facilement l'art et l'esthétique de la technique et du métier. L'utilisation de certaines lentilles, de tel type de pellicule, des diaphragmes, des filtres, l'éclairage — tout cela est lié aux côtés physique et chimique de la photographie, et pose en même temps des problèmes esthétiques concernant le ton et la structure même du film.

Le style de photographie devrait découler de l'histoire, le réalisateur avoir conscience de ce qu'il veut et être capable de l'indiquer en termes précis à l'opérateur.

Dans l'idéal, le réalisateur devrait être son propre opérateur ou du moins être capable d'imposer des directives visuelles à son opérateur. Flaherty maniait lui-même la caméra pour certains de ses plus grands films et Orson Welles imposait à ce point sa marque à la photographie de ses films que le travail d'un vieux routier comme Gregg Toland (« Citizen Kane ») ne se distinguait pratiquement plus de celui d'un Stanley Cortez (« The Magnificent Ambersons »), moins expérimenté en comparaison.

Il n'existe pas de bonne photographie en soi. Ou bien elle convient à un certain type de films, et par conséquent elle est bonne, ou bien elle ne convient pas, et (toute luxueuse, bien composée et minutieuse qu'elle soit), elle est mauvaise.

Il est dangereux pour un opérateur d'avancer des suggestions s'il n'a en tête une vue d'ensemble du film, de ses aspects, émotionnel et plastique. En ce cas, il devrait se contenter de faire ce que le réalisateur lui demande. Coutard est un bon opérateur, ne serait-ce que parce qu'il accepte de sacrifier son « ego » et de se soumettre à Godard dont les idées, même si inhabituelles, sont toujours fortes et par là dignes de respect.

Le rôle d'un opérateur varie selon le réalisateur avec qui il travaille. Un réalisateur dont le domaine faible est celui de la plastique peut être considérablement aidé par un opérateur ayant le sens de l'action dramatique. Quand un metteur en scène est un véritable « auteur » (1), c'est-à-dire quand il contrôle tous les aspects de l'élaboration du film, alors l'opérateur est obligé de jouer un rôle d'interprète. S'il fait plus que cela, le metteur en scène devrait en toute humilité se dessaisir d'une partie de sa réputation d' « auteur ». De bons décors, un bon matériel, une bonne pellicule, de bonnes techniques, un bon tirage sont des facteurs qui contribuent à une bonne photographie. Pour certains types de films, on n'a pas besoin du meilleur en tout. Par exemple, les premiers films de de Sica pouvaient être faits et furent effectivement faits avec un matériel technique défectueux. Mais on ne peut imaginer un film de Max Ophuls avec un aspect grossier visuellement.

Les idées conventionnelles sur la belle photo sont en train de mourir, bien que certains dogmes étranges persistent encore. Par exemple, l'éclairage soigné du visage de l'héroïne à tout moment et en toutes circonstances. On considère cela comme un impératif commercial et certaines prima donna de l'écran sont tellement gâtées par cet usage qu'elles ne peuvent supporter un caméraman qui ne connaisse pas les « angles » de leur visage. Même les meilleurs opérateurs cèdent quelquefois à cela pour le simple plaisir d'éclairer un visage bien modelé, ou tenir la gageure de rendre beau un visage qui ne l'est pas. Cette affaire de « pur plaisir » est dangereuse et un opérateur qui ne peut réprimer ses tendances au joli plan agit souvent contre les intérêts essentiels du film.

Depuis « Charulata », j'ai toujours été à la caméra moi-même. Non que je ne fasse confiance aux qualités professionnelles de mon caméraman, mais parce que je veux voir exactement, à chaque instant, comment est le plan, non seulement en ce qui concerne le jeu, mais le jeu vu dans une composition définie qui impose des relations précises entre les acteurs. Ces relations peuvent changer dans le plan par le mouvement des acteurs, ou de la caméra, ou des deux. Derrière l'objectif, c'est la seule position qui permette de mesurer ces variations avec précision.

Nouveaux objectifs, nouveau matériel d'éclairage portatif, nouveaux dispositifs de travelling et de panoramique — tout cela accroît beaucoup, je crois, le pouvoir d'expression du cinéma. L'invention du zoom est remarquable — non seulement comme substitut temporellement économique du travelling, mais en tant que tel, pour son propre pouvoir de faire varier les intensités. Subrato, mon opérateur, a inventé, développé et perfectionné un système d'éclairage, par quoi la lumière naturelle peut être augmentée dans des proportions remarquables. Je ne doute pas que cela soit un système convenant parfaitement aux films réalistes.

Le montage

Mon monteur Dulal, et moi-même montons les rushes au fur et à mesure, en prenant notre temps, en sorte qu'au montage final seuls les points délicats réclament notre attention.

Une grande partie de mon montage se fait à la caméra. C'est-à-dire que je tourne très peu au-delà du point où je sais que se fera le raccord. Je ne prétends à aucune invention artistique en cela mais c'est un principe d'économie, facteur vital à tout moment pour nous au Bengale.

Le résultat de cela, c'est que le monteur doit travailler une bonne partie du temps comme « colleur », avec seulement une faible contribution créatrice. Mais il y a des scènes où il doit vraiment apporter du sien. Les plus passionnantes sont les scènes de dialogue qui entraînent des champ-contre-champs d'une personne qui parle à une autre, d'un discours à une réaction.

Cela offre des variations infinies d'intensité, un champ illimité pour souligner les nuances de sentiment. Il n'est pas rare qu'une importante scène dialoguée soit montée différemment une demi-douzaine de fois avant de parvenir à une forme finale satisfaisante.

L'apport d'un monteur pour de telles scènes est vital, quoique le critique ait tendance à négliger cet aspect et à remarquer les manifestations d'un travail de ciseaux plus évident et plus spectaculaire.

Le montage est le stade où le film commence à prendre vraiment vie, et on n'est jamais plus conscient des pouvoirs spécifiques du film que lorsqu'on regarde une scène bien montée vivre de sa propre vie.

La musique

Depuis « Teen Kanya » je compose la musique de mes films. Auparavant, j'avais travaillé avec Ravi Shankar (quatre fois), Ali Akbar Khan, Vilayat Khan (une fois chacun). La raison pour laquelle je ne travaille plus avec des compositeurs professionnels est que j'ai moi-même beaucoup d'idées musicales personnelles et que les compositeurs, on le comprend bien, s'irritent d'être trop « guidés ».

J'ai des idées tout de suite, quelquefois dès le stade du scénario. Je les jette sur le papier au fur et à mesure. En général, elles arrivent revêtues d'une certaine couleur orchestrale, et je prends cela en note aussi. Mais le vrai travail d'orchestration doit attendre que j'en aie fini avec tout le reste, y compris le montage final. De tous les stades de la réalisation d'un film, j'estime que c'est l'orchestration musicale qui me demande le plus de concentration. Ma tâche se trouve allégée quand j'ai résolu les problèmes d'orchestration

Même à ce moment-là, il reste encore un gros travail. Mais le plaisir de constater que la musique sonne comme vous l'aviez imaginée compense largement le travail qu'elle a réclamé. Le plaisir final, bien sûr, c'est de constater que non seulement elle sonne juste, mais encore qu'elle convient à la scène à laquelle elle était destinée.

Satyajit RAY.

(1) En français dans le texte.

(Textes traduits de l'anglais par Dominique Villain.)



« APUR SANSAR » (LE MONDE D'APU), DE SATYAJIT RAY (SOUMITRA CHATTERJEE).

Satyajit Ray à la Cinémathèque

Naguère encore, le mot « indien », lorsqu'il ne désignait pas les figurants scrupuleusement re-rougis d'Hollywood, que disait-il ? — beaucoup moins sans doute que son doublet « hindou », qui, lui, recouvrait pêle-mêle religions, états, races. Quelque clarté s'est faite depuis dans notre vocabulaire, tandis que l'Inde — retour à de nouvelles sources ? — devenait à la culture latino-européenne référence neuve, et pour beaucoup, lieu de voyage obligé.

Et c'est en effet à **travers** les voyages de Renoir (1950), de Rossellini (1958), voire de Pasolini, d'Ivory, des Beatles et de S. Daney, que l'Inde pour nous a acquis un visage, aux traits vagues de légende, aux contours flous de réminiscence très ancienne. Portrait si brouillé, que l'exotisme est loin d'en être absent, de Ravi Shankar à Khajuraho. Symétriquement, à qui tenterait, pour saisir l'Inde **actuelle**, d'interroger sa production cinématographique, quoi d'autre s'offrirait, que la naïveté d'images d'Epinal, aux « clichés extravagants » — sur fond d'industrie ? Avant tout, l'œuvre de Satyajit Ray.

Mais de celle-là, dont chaque film vu fait soupçonner plus l'importance et la variété, que connaissons-nous : « Pather Panchali », bien sûr, qui mit cinq ans à nous parvenir, entraînant non sans mal « Aparajito » et surtout « Apur Sansar ». Depuis, et malgré la beauté de ce dernier, nul des quelque dix autres films de Ray ne franchit les limites des festivals, ou, exceptionnellement (« Devi ») de la Cinémathèque.

C'est dire à quelle urgence répondait une fois de plus Henri Langlois, projetant il y a peu « Paras Pathar » (1957), « Jalsaghar » (1958) et deux tiers de « Teen Kanya » (1961) — par ces trois films se confirmant notre estime pour l'œuvre de Ray.

Seul des trois, en effet, « Paras Pathar » (La Pierre philosophale) déçoit, dont il n'y a guère à dire, si ce n'est qu'il se conforme à sa réputation de médiocre comédie villageoise. A l'opposé, mais dans le même registre, se situe la réussite de « Teen Kanya » (Deux sœurs) : trois nouvelles de Rabindranath Tagore, dont avait été retranchée, dans la copie d'exploitation (anglaise) présentée à Chaillot, celle que le fantastique de son sujet rend sans doute, justement, la plus déconcertante à un lecteur occidental. Les autres : 1. un jeune homme, terminées ses études à Calcutta, est nommé « postmaster » d'un petit village ; la gentillesse des habitants, le cas qu'ils font de sa science d'alphabète, la véritable passion enfin qu'éprouve pour lui une jeune orpheline qui fait son ménage, ne suffisent pas à l'acclimater, et la fin du film le voit, démissionnaire, retourner à la ville ; 2. un jeune licencié (Soumitra Chatterjee : Apu adulte) revient au village natal, où sa mère veut le marier à la fille d'un voisin, grosse bonne fille réservée et obtuse ; la première et protocolaire visite aux parents achève de la lui rendre odieuse et, par amour, dépit, révolte, il épousera son contraire, une gamine turbulente, pauvre et belle, qui lui coûtera mille ruses pour enfin l'apprivoiser.

Mais si la justesse et la maitrise du récit (tendre et nostalgique dans l'un, plus volontiers grotesque et acerbe dans l'autre), et surtout la très belle description de ces deux personnages, proches parents de l'Apu déchiré d' « Apur Sansar » — qui, écartelés entre le village et les traditions, la ville et leur éducation, se réfugient dans la solitude d'un univers purement mental — font de ce film l'un des plus émouvants de Ray, cette réussite pourtant reste mineure en regard de celle, majeure et éclatante, de « Jalsaghar ». L'histoire, située elle aussi dans un village du Bengale, est celle d'un aristocrate amateur de musique qui sacrifie sa fortune à cette passion jusqu'au jour où, sa femme et son fils morts noyés lors même qu'il écoute un concert dans sa « chambre de musique », il y renonce pour s'enfermer dans son palais ; des années après, un dernier réflexe d'orgueil social lui fera dépenser le peu d'argent qui lui reste en un ultime concert — au lendemain duquel il mourra tragiquement.

« Jalsaghar », c'est donc avant tout l'un de ces grands récits « sudistes », qui — de Faulkner à Ford en passant par certains Renoir — parlent de la décadence et de la mort de tout un monde « aristocratique », monde croulant qui dans son agonie reste pourtant plus beau que ce qui le met à bas : l'avènement des parvenus, à ce moment de toutes les civilisations où la puissance sociale se déplace d'une noblesse usée à une classe de propriétaires fonciers enrichis. Les concerts dispendieux donnés dans la « chambre de musique » : actes d'apparat et signes de prééminence sociale, certes — mais leur **qualité** sociale provenait de l'authenticité du goût de leur organisateur, et de la jouissance qu'ils lui procuraient, auditeur ; vulgarisés, ils seront chez le voisin, nouveau riche sans éducation, sinon objectivement mauvais — pas encore — plus rien d'autre en tous cas qu'une occasion de montre. Mais rien ici d'abstrait ni de théorique : ce qui ne manquerait pas si la musique n'était, précisément, pour le noble ruiné, bien plus qu'un des moyens de sa splendeur, lieu propice à la matérialisation d'un univers intérieur contemplatif, dont cet individualiste esthète tire toutes ses ressources intellectuelles. Ce qui est beau, c'est donc que soient rendues inextricables ces deux fonctions, « sociale » et « artistique », de la musique ; ainsi la privation de musique après la disparition de l'héritier (signe elle-même d'une proche mort, sociale et physique) est-elle tout à la fois . remords, auto-punition, conséquence économique de la prodigalité, retrait de la vie publique (1).

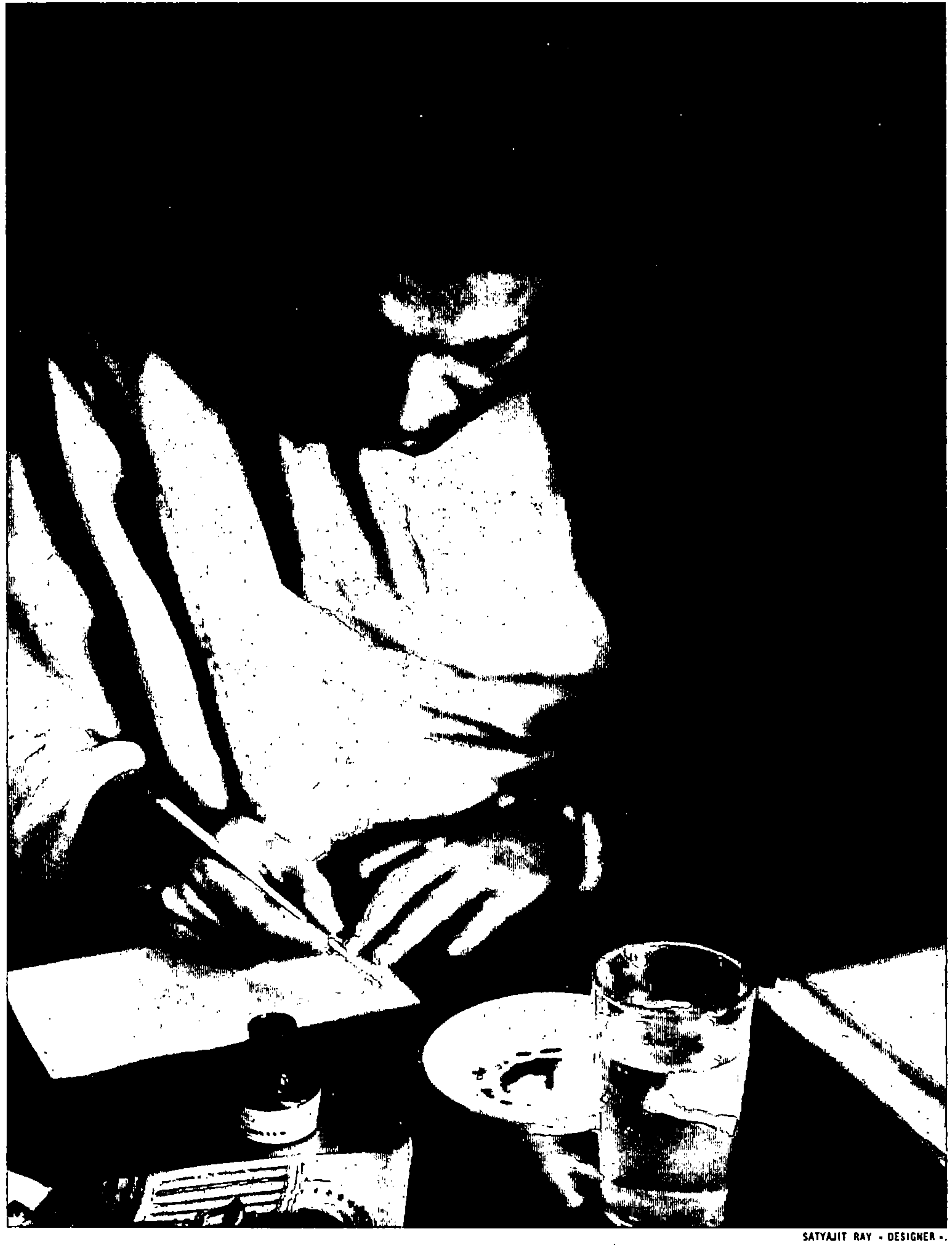
Quant aux concerts eux-mêmes, filmés avec le plus extrême respect de la musique et de sa continuité, ils sont, logiquement, montrés beaucoup plus du côté de l'**audition** (par une alternance très simple de plans d'ensemble en champ-contrechamp sur les musiciens et les auditeurs, sous différents angles) que de l'exécution : cela, évidemment, qui rend avec une force extrême l'idée de plaisir éprouvé par et pendant le concert — non sans rapports avec la nature même de la musique indienne, non écrite, n'existant que dans l'improvisation, destinée, surtout, à la consommation immédiate (2). C'est pourquoi, enfin, la chambre de musique — lieu de parade, d'affrontement, de création, d'émotions — est en fait, bien plus que réceptacle ou pur témoin, véritable protagoniste du drame : aussi inquiétante, dans la froide résonance de ses parois fissurées, que la Maison Usher, elle est la matérialisation d'une de ces malédictions de dynasties finissantes, comme il s'en voit chez Poe.

Mais revenant à l'Inde, et à notre ignorance : si celle-ci n'a guère diminué (l'importance de la musique dans la vie culturelle de l'Inde, égale à celle du théâtre au Japon, n'est pas une surprise) au moins avons-nous dû, à suivre le chemin de Satyajit Ray, infléchir toutes idées antérieures sur le cinéma — ce qui n'est pas peu.

Jacques AUMONT.

(1) Chaque événement dans « Jalsaghar » a son correspondant sur la bande-son : c'est le bruit de ferraillement d'un camion passant devant un éléphant, ou d'une automobile s'arrêtant devant le palais, qui concrétise le mieux l'opposition du vieux noble à son riche voisin ; ou encore, c'est par véritable « association de sons » que se font le flashback et le retour au présent.

(2) Chez Straub, l'on retrouve la création de la musique à partir de son exécution, au contraire : d'une musique écrite, et infiniment plus abstraite.



SATYAJIT RAY - DESIGNER -.

Jean Pierre Lefebvre

J'ai péché

1

« J'ai 27 ans. J'aime les voyages, la nature. Je suis cinéaste (québécois). Je mesure six pieds et on me dit d'apparence agréable. J'aimerais rencontrer la société-sœur, vierge autant que possible. But : l'avenir le dira. »

2

D'abord une confidence : je suis l'auteur de mes films.

« Le Révolutionnaire » : refusé au Festival de Montréal 1966 et au Festival d'Evian de la même année ; honte du Festival de Pesaro 1967 et échec au Festival de Berlin 1968.

« Patricia et Jean-Baptiste » : deux fois refusé par la Société Radio-Canada ; honte de Mlle Chantal Renaud qui expliqua dans le Photo-Journal du 17 janvier 68 pourquoi ce film, montré à la deuxième chaine de télévision de France, constituait « la pire image du Canada en France » ; très récemment retiré de l'affiche du Festival de Sainte-Agathe à la dernière minute par les directeurs qui le jugèrent indigne de figurer à l'intérieur de leurs manifestations « culturelles » et prétextèrent que la salle où devait avoir lieu le 8 août dernier la première officielle du film n'était plus disponible ou, comme il fut dit à certaines gens qui s'étaient rendues voir le film, que la copie ne leur était pas parvenue, ce qui est faux (et je dois vous demander d'oublier la critique très juste et très profonde que Luc Perreault, non averti du contretemps, et pour cause, lui a consacrée dans la presse du vendredi 9 août, à la suite de cette première-fantôme).

« Mon œil » : film sur la honte.

« Il ne faut pas mourir pour ça » : ma honte personnelle parce qu'il a remporté trop de prix.

« Mon amie Pierrette » : chuttt... une petite cousine de Patricia et Jean-Baptiste, tourné en septembre 67 pour... chutt l'O N.F... montage définitif présenté et refusé une première fois en décembre 67, mis en « ballottage » par la suite jusqu'en septembre 68... soumis à toute la suite logique d'authentiques procédés d'approbation démocratique, quelques personnes fortes refusant d'assumer, au nom de l'O.N.F., ma honte personnelle... mais chutt.

« Jusqu'au cœur » : film honteux (bien que produit par l'O.N.F.) parce qu'il montre qu'on n'a aucune honte à agir avec honte.

3

Je suis foncièrement un inadapté. Ayant en effet un brillant avenir devant moi, une carrière de professeur dans une institution « canadienne-anglaise », j'ai refusé la sécurité matérielle pour tenter d'exprimer certains problèmes de mon milieu, c'est-à-dire le milieu québécois. C'est alors que je me suis rendu compte, mais trop tard, de mon peu d'intelligence et d'intuition : **il n'y a pas de problèmes au Québec.** Je n'ai donc exprimé, dans mes six longs métrages, que des obsessions personnelles : immobilisme d'une société soumise aux rigueurs du froid et d'un colonialisme à la fois britannique, français, américain et religieux ; ségrégation absolue au niveau des langages parlés du Québécois et conséquemment des classes sociales ; dictature des structures capitalistes, sur l'économie et la culture ; crise aiguë de communication entre les individus et les divers groupes de ma société pour les raisons plus haut mentionnées et aussi, bêtement et simplement, pour des raisons d'ordre géographique.

Je le reconnais, ma naïveté n'a d'excuse que ma jalousie perfide du bien-être québécois.

4

Mes films, au reste, malsains et minables, font de façon fort convaincante la preuve de l'état de pauvreté et d'infériorité dans lequel je souhaiterais plonger ma société qui, heureusement, par l'entremise de ses dirigeants responsables et compétents, proteste avec véhémence et affiche clairement son désir de demeurer authentiquement américaine et « transplantée ».

Au lieu de montrer la beauté et la chair féminine déployées dans tous leurs attraits sensuels et voluptueux, j'ai commis l'erreur de croire en la tendresse, en la tendresse qui est faite de violence parfois, parce que l'amour est « direct », sans hypocrisie, sans flatterie. Au lieu de montrer de vrais meurtres avec de vrais fusils, j'ai laissé entrevoir un fantôme miné par le défaitisme national et certaines idées fascistes. Par-dessus tout, en créant des œuvres « lentes », avec la prétention de méditer quelques paysages et quelques sentiments, avec celle aussi, bien téméraire, de respecter le spectateur en ne l'abaissant pas au dénominateur commun, broutant, qu'a fait de lui le cinéma du luxe, je n'ai pas su





ROBERT CHARLEBOIS (A L'EXTREME-DROITE) DANS « JUSQU'AU CŒUR », DE JEAN PIERRE LEFEBVRE

témoigner de cette « belle province » agitée, nerveuse, active, violente, novatrice, créatrice, cultivée, industrialisée, débordante d'enthousiasme, dans le vent et dont la langue parlée est la seule de tous les milieux francophones mondiaux à avoir conservé la justesse et la précision de la langue de Rabelais.

5

J'ai péché, donc je suis coupable. Je suis coupable, donc j'ai péché. Si au moins j'avais l'assurance que vous ne me pardonnerez pas, que vous réfléchirez à mes crimes... Si j'avais l'assurance qu'une fois de plus vous ne vous dégagerez pas de vos responsabilités et penserez : paix à son âme, Dieu lui pardonnera, nous on s'en maudit jusqu'au cou. Ainsi ne soit-il pas. — Jean-Pierre LEFEBVRE.

La technique est absurde

La technique est absurde. Pourtant, si une caméra était plus intelligente qu'un homme, l'homme serait une caméra et la caméra serait un homme. Ce qui ferait dire à la caméra que l'homme est absurde. Il faut donc se servir des choses telles qu'elles existent et penser que si le cinéaste est de la chimie, de la mécanique aussi bien que de la température, c'est pour lui un privilège, celui de vivre en relation immédiate, en amitié pourrais-je dire, avec les transformations de la matière, transformations qui ne s'exercent pas uniquement dans le sens d'un développement technique de plus en plus grand, d'appareils de plus en plus perfectionnés, mais aussi dans le sens d'une modification interne de la Nature, des Hommes, de la Société. Faire de la technique un problème technique, ce serait vraiment trop bête ; il ne faut en parler que dans la mesure où elle coïncide, ou ne coïncide pas, avec la création ; que dans la mesure, par ailleurs, où elle se trouve bouleversée, presque quotidiennement, par les audaces d'une volonté humaine qui cherche à agrandir le champ de sa connaissance. Mais on doit constater le retard effarant de la technique cinématographique, surtout si l'on connait les progrès que l'électronique a fait subir à la télévision, à l'imprimerie, à la musique, et qu'elle s'apprête à faire subir au dessin animé. Et c'est bien ce qui inquiète le cinéaste : penser qu'il peut de plus en plus difficilement lutter pour son art et contre les autres, la télévision, surtout ; penser que chaque jour il perd du terrain, qu'il ne peut aller assez vite, que tout coûte trop cher, qu'il rejoint de moins en moins de gens.

Le cinéma serait-il déjà un art archaïque ? Ou, au contraire, le cinéma serait-il le seul art véritable du 20e siècle, la télévision n'étant en définitive qu'un téléphone perfectionné, un moyen de communication pur et simple ? Ce sont là des questions sans réponse, mais le cinéaste doit tout de même se les poser chaque fois qu'il crie « moteur », ne serait-ce que pour conserver une inquiétude fondamentale qui le rend **disponible** à toute chose. Car vous aurez beau entretenir la plus profonde affection avec une Mitchell, une Eclair, une Arriflex, vous aurez beau apprivoiser le meilleur micro-radio et le meilleur Nagra, il faut toujours que quelqu'un déclenche un mécanisme quelconque pour que la caméra et le magnétophone deviennent **utiles.**

Donc la technique n'est pas absurde ; c'est la science humaine qui est trop faible. Pas plus qu'il n'existe d'auto parfaite il n'y a de caméra parfaite, de lentille assez puissante, de pellicule assez sensible, de techniques de développement, d'enregistrement, de reproduction du son, de mixage, de post-synchronisation assez perfectionnées. Cette pauvreté des moyens ne constitue toutefois un véritable désavantage que dans la mesure où l'on n'accepte pas qu'elle soit une image assez parfaite de la vie elle-même ; que dans la mesure où l'on est impuissant à utiliser cette pauvreté elle-même pour la rendre consciente et la faire servir. Un film, en effet, est la plus organique des œuvres de création, celle qui s'approche le plus de la constitution même de l'homme et qui par conséquent se trahit, ou se révèle, à un nombre très élevé de niveaux. Si physiquement un cinéaste ressemble à ses idées, à son univers intérieur, ce dernier univers, transmis dans un film, est tellement subordonné à la matière qu'en définitive on pourrait dire que physiquement le cinéaste et son film se ressemblent. Mais il faut bien admettre une chose : le cinéma n'existe pas encore, le cinéma n'est pas encore né pour de bon. Je veux dire par là que le cinéma n'est pas encore un art parfaitement autonome. Ce qui ne signifie toutefois pas que je conteste la valeur d'un nombre assez incroyable de chefs-d'œuvre produits par un art aussi jeune. Ce qui fait ces chefs-d'œuvre, c'est précisément leur authenticité, leur coïncidence absolue dans le temps, coïncidence qui tire profit même du manque de définition d'un art. Ainsi, si vous jugiez les films de Chaplin et de Keaton sur un plan idéal, ils n'auraient pas droit au titre de chef-d'œuvre, ne serait-ce que parce qu'ils sont techniquement trop imparfaits. Il en va de même pour l'œuvre de Griffith, Renoir, Eisenstein, Welles, Godard, Resnais, enfin de tous les cinéastes de tous les temps (qui sont bien courts en l'occurrence).

Ce qui s'est produit principalement à partir des années quarante jusqu'à nos jours au niveau de la standardisation et de la sécurité relative des techniques cinématographiques a créé en quelque sorte une impasse ; le langage cinématographique s'est lui aussi standardisé, plus précisément sous l'influence du cinéma américain.

Mais tout s'est standardisé, tout. Il n'y a donc pas lieu de craindre uniquement pour l'avenir du cinéma. Ou plutôt si, quand l'on croit, et puisque je suis cinéaste je le crois, que la coïncidence de chaque œuvre à son temps ne constitue pas un simple décalque mais bien une **projection** à un autre niveau, une transposition, pour employer un mot avec lequel tous sont familiers.

Je trouve alors inquiétant ce sommeil, cette uniformité, ce mimétisme du cinéma depuis près de vingt ans, autant que m'inquiète l'indifférence des spectateurs qui, tout compte fait, sont devenus en grande majorité de simples consommateurs. Mais après tout, pourquoi m'inquiéter, peut-être est-il logique et même nécessaire que la culture et l'art soient standardisés ! Peut-être est-il logique que le film trouve un format et un contenu identiques à ceux de la boite de conserve et fasse partie d'une civilisation où la technique a remplacé, non la main, mais le cerveau ! D'ailleurs, le cinéma à la télévision, n'est-ce déjà pas de l'art en conserve ?

Je ne juge pas et serais bien malappris de donner tort ou raison à l'un ou l'autre, même à moi. Seulement, je peux dire que le cinéma que font les Canadiens français ne va pas dans le sens de cette standardisation du produit aussi bien que du goût du spectateur ; que le cinéma canadien-français n'est pas un cinéma de technique, que c'est tout simplement une expression, un langage direct de vie, une communication qui veut se faire de l'intérieur. Je sens donc le besoin de m'excuser et d'excuser tous les cinéastes canadiens-français de faire un cinéma si près d'eux-mêmes et de leur société que ce cinéma ne ressemble à aucun autre et soit, dans l'immédiat, indéfinissable.

Je conclus donc que la technique ne peut être qu'absurde. Il s'agit tout simplement que le cinéaste ne le soit pas.

Jean Pierre LEFEBVRE

(Ce texte est extrait d'une brochure publiée à l'occasion de la Rétrospective du cinéma Canadien à la Cinémathèque de Montréal en 1967.)

1

2

le cahier critique

1. Luc Moullet : Les Contrebandières (Françoise Vatel et Monique Thiriet).
2. Jean-Marie Straub : Chronik der Anna Magdalena Bach (Christiane Lang).

Nettoyage par le vide

LES DEUX MARSEILLAISES Film français de reportage de André S. Labarthe et Jean-Louis Comolli. **Images** : Philippe Théaudière, Jean-Yves Coic, Daniel Cardot. **Son** : Quelques élèves de l'I.D.H.E.C. **Montage** : Lise Beaulieu et Dominique Villain. **Assistants** : Luc Béraud, Claude Massot et Robert Amar. **Production** : Comolli-Labarthe-Argos Films, 1968. **Distribution** : Argos Films. **Durée** : 1 h 53 mn.

Dans un entretien récent (1), J.-L. Godard, parlant des « Deux Marseillaises », condamnait en quelques mots le film, disant qu'il relevait de la notion bourgeoise d' « objectivité ». Cette même objectivité, ajoutait-il, au nom de laquelle on peut consacrer 10 minutes de film aux juifs et 10 minutes à Hitler et prétendre ensuite qu'on a ainsi fait la part égale entre les deux.

Or il se trouve simplement que les trois familles politiques décrites dans le film (à travers trois de leurs candidats électoraux) ne sont nullement reliées entre elles par des liens homologues à ceux qui unissaient Hitler et les juifs. Ce sont bien, par contre, à l'intérieur de tels rapports que se situent aujourd'hui les relations Police-Etudiants (mais le film ne prétend pas traiter ce sujet), comme se situaient aussi, lors de la guerre d'Algérie (qu'une certaine bonne — et mauvaise — conscience, alliée à notre trop courte mémoire, veut nous faire oublier) les rapports entre Français et Arabes.

Il nous faut ici rappeler que le seul film qui abordât la chose (« Le Petit Soldat » de J.-L. Godard), mettait justement sur le même pied bourreaux et victimes qui, dans le meurtre ou la torture, se montraient tous également justes ou injustes. Cela provoqua à l'époque quelques violentes réactions — de part et d'autre. Le plus drôle, c'est que le film, dans sa royale inconscience politique (à cause d'elle, ou malgré elle) était (et reste) puissamment et sainement provocant.

Ceci étant dit, il faut aussi signaler, pour être sinon objectif (Dieu nous garde de ce vilain péché), du moins complet, que le Godard d'aujourd'hui a nettement pris ses distances (bonnes ou mauvaises) vis-à-vis de ce film qu'il a tenu à réexaminer en fonction de sa position actuelle.

Cette position (il faut maintenant tenter de la résumer, si nous voulons en revenir à nos trois premiers moutons) consiste justement à refuser toute forme possible d'objectivité, voire de complexité ou d'ambiguïté, pour se vouer au cinéma de combat — disons de propagande, au sens où l'entendent Eisenstein, Riefensthal ou Solanas. Il est donc bien normal que Godard soit devenu allergique à tout ce qui ne ressortit pas à cette conception, mais une chose reste curieuse, et une autre, par voie de conséquence, regrettable.

1) la curieuse (et même passionnante) c'est que Godard, en fait (trop ou trop peu intelligent pour s'en tenir à d'aussi strictes limites), n'a jamais réussi à respecter le cadre qu'il rêvait de servir. Il n'a jamais pu s'empêcher d'aboutir, en définitive, à des films de plus en plus complexes, ambigus et, partant, traumatisants — et qui le sont d'autant plus qu'ils sont censés relever au départ du plus clair engagement ou militantisme. De ce point de vue, voir l'aventure de « La Chinoise » ; voir aussi, absolument (si possible) « One plus One », suprêmement et magnifiquement inquiétant.

Ainsi se boucle la boucle qui, de « Petit Soldat » en (via « La Chinoise ») « One plus One », nous a fait aboutir, en dépit de toute neutralité ou de tout engagement, de par des démarches symétriques et inverses l'une de l'autre (et qui procèdent de la même géniale inconscience — et prescience), aux ambiguïtés les plus riches, lucides et provocantes.

2) La regrettable, c'est que, définissant en fonction de sa position (qui reste on l'a vu théorique) ce qui n'en relève pas (ou qui en relève autrement), J.-L. Godard, pour porter condamnation, se livre à ce type bien connu de « déplacement » qu'on appelle l'amalgame.

Il va s'agir ici, étant donné un certain film (« Les Deux Marseillaises »), fait sur une certaine situation et à partir d'un certain principe, de compromettre ledit film en le mettant dans le même sac qu'une entreprise d'un tout autre type (le supposé court métrage de 20 minutes sur Hitler et les juifs) faite sur une toute autre situation et dans un tout autre esprit. Qu'on arrive à faire déteindre la seconde histoire (bien connue et connotée de façon violemment péjorative) sur la première (qui restait justement à définir) et l'on aura réussi l'opération (de propagande) suivante : remplacer (court-circuiter) la réflexion par l'automatisme du réflexe — affectif, passionnel, viscéral.

Mais il faut continuer de suivre un peu les euphoriques circuits de la logique qui nous amènent tout de suite à nous demander : au nom de quoi condamnerions-nous l'amalgame (ce qui risquerait en plus de nous faire traiter d' « objectivistes » bourgeois) puisque tant est que c'est là le principe même de toute opération de propagande (talentueuse ou non, ce n'est point ici la question) et que de telles opérations sont désormais la raison d'être de Godard ? Reconnaissons donc que celui-ci est parfaitement logique avec lui-même, à ceci près qu'il méconnait la distorsion qu'il inflige à sa logique propre quand (de par cette même inconscience qui le fait aboutir à d'autres films que ceux qu'il prémédite) il condamne les films des autres au nom de ce qu'il voudrait bien que fussent les siens.

Mais au fil de ces filières, qui pourrait encore reconnaitre les bourgeois des antibourgeois ? Je veux dire : faut-il accorder encore quelque valeur opératoire à cette séduisante opposition ?

Qu'on se rassure : il n'est pas dans mon propos de l'examiner ici. Il me suffira d'opérer un déplacement vers le plus guerillero des cinéastes : Jean-Marie Straub (toujours exilé depuis onze ans — et toujours menacé de prison s'il revient — pour avoir refusé de faire la guerre d'Algérie) et de citer son « Nicht Versöhnt » — « Non Réconciliés ».

Dans lequel, Schrella et Robert Fahmel s'étant retrouvés, on voit le premier demander au second (comme on fait dans « Périclès » de Shakespeare) : qu'est devenu un tel ? Et de l'un de ceux qu'ils ont connu autrefois, Fähmel dit qu'il est devenu un homme de Parti, qu'il n'a que les mots de bourgeois et d'antibourgeois à la bouche, et qu'on le présente comme l'espoir de la gauche allemande. Et Schrella de répondre : « Si celui-là est un espoir, je voudrais bien savoir ce qu'est un désespoir .. ».

Et voilà qui nous permet de revenir aux autres, puisque un plus un, ici, font deux marseillaises et trois désespoirs : nos trois lurons électoraux, Chalandon (U.D.R.), Denis (P.C.), Hanin (F.G.D.S.). Gamme inouïe...

Le film, dans le champ très clos du combat électoral, est le récit de ce plat combat. Après tant d'espoirs, ce triste engluement. Que faire ? Quel parti ? Quelle colère ?... Oh la la ! il suffira bien, face à l'engluement, d'être là... Et si être là signifie bien regarder et bien fixer, alors cela signifiera aussi bien montrer. Et jouer le rôle, modeste et précis, du révélateur, voilà qui en ce dernier état des choses représentait la dernière forme — et donc la première — de l'urgence ; voilà qui devait bien suffire à faire apparaître ce qu'il **fallait** faire apparaître

Car (et c'est ici que s'élimine la notion d' « objectivité » évoquée par Godard), il est au départ implicite (et pour ceux qui ne le sentiraient pas, quelques signes l'explicitent) qu'il va falloir faire apparaître quelque chose de bien précis.

Encore que le « faire » soit sans doute ici un trop violent vocable. Car (à partir du moment où les deux auteurs du film étaient, face au phénomène élections, dans un état d'esprit réfractaire), il fallait et il suffisait bien de **laisser** apparaître — et c'est ici que va désormais se substituer à la défunte « objectivité » la notion de neutralité.

Neutralité, mais quelle ? Refus de prendre parti ? Oui, mais en ce sens qu'on va bien se garder de **prendre**, ce qui serait dommage, un parti dont on a si bien prévu et prémédité qu'il allait de lui-même s'**offrir** à vous.

Cette attitude retorse va nous permettre maintenant de qualifier cette neutralité que nous appellerons donc neutralité retorse (ou perverse — comme on voudra), et que l'on pourra rapprocher de l'attitude de Jean Eustache, qui, dans « La Rosière de Pessac » a poussé (ou laissé pousser) ce genre de perversité à des limites encore inconnues.
C'est donc là le parti que prennent J.-L. Comolli et A.S. Labarthe (à cette curieuse exception près d'une association — amalgame ? — U.D.R.-Fascisme, réalisée, précisément, grâce à J.-L. Godard : le passage de la piscine-Chalandon à la « Piscine-Alphaville ») ; parti auquel ils tiennent de bout en bout : étant donné tel sac de nœuds, se contenter de montrer les nœuds sans rien vouloir dénouer, laisser les vipères boucler leurs boucles et aboutir à leurs propres impasses — et quant à vous, spectateur, si vous vous demandez : « Pour qui sont ces serpents » ? Soyez bien sûrs qu'ils sont pour vous.
Pour vous tous trois, mêmement, et bien que leur action semble quelque peu se différencier, puisque l'un vitupère le combat de mai (Chalandon, du Thiers-Parti) ; l'autre (Denis, du P.C. — Parti du Calme), le récupère, qui veut mettre dans les bouteilles neuves du tout récent combat le vieux poison du bureaucratisme ; tandis que le troisième, bien qu'à sornettes lui aussi, reste sans venin : le F.G.D.S. Hanin.
Ainsi, montrant les différents objectifs, les différentes tactiques, les différents esprits (et aucun qui ne brille au départ par quelque côté, ne serait-ce que par l'assurance vocale — Chalandon — ; la rouerie enveloppante — Denis — ; la naïveté désarmée — Hanin), le film n'en montre finalement que mieux l'unité du système où ils sont entrés — et veulent nous faire entrer ; sa vétusté et sa nocivité, bref : tout ce qu'on sait bien, déjà, mais pas encore assez, et qu'il nous faut voir, ici, et subir, douloureusement.
Et par là, le film montre aussi à l'évidence l'énorme (le lamentable ou réjouissant) fossé qui sépare ce qui vient d'être (et qui veut toujours être, et qui sera) et ce qui maintenant risque d'être : cet univers de morne hébétude où ils veulent nous faire entrer.
Par là aussi se sur-déterminait le parti pris du film, car devant cette tentative de neutralisation par le système de toutes les actualités et virtualités de la révolution, il n'était pour le moment d'autre attitude à prendre que de rester perversement (et ici, homéopathiquement) neutre pour neutraliser la neutralisation.
Mais c'était aussi, bien sûr, neutraliser tout ce qui fait le charme, la séduction, la consommation des films bourgeois, des films antibourgeois, de ceux qui sont objectifs et de ceux qui ne le sont pas, de ceux qui en ont et de ceux qui n'en ont pas...
Est-ce à dire que le film, en revanche, allait se montrer dérangeant ? Que non, même pas ! (ô ce risque, aujourd'hui que tout peut être qualifié tel et pour cette seule raison louangé ; aujourd'hui que — au point où l'on en est — tout peut déranger et même ce qui ne prétendait pas déranger, et même ce qui prétendait pouvoir tout arranger). Non, c'est juste un film démoralisant, déprimant, décourageant, déchantant. C'est un film qui vous travaille intérieurement sur le principe même dont il révèle en creux la nécessité extérieure : le nettoyage par le vide.

Michel DELAHAYE.

(1) « Le Fait public », nº 2.

Une lutte contre le sens

CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (Chronique d'Anna Magdalena Bach). Film allemand de Jean-Marie Straub. **Scénario :** Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. **Images :** Ugo Piccone, Saverio Diamanti et Gianni Canfarelli. **Son :** Louis Hochet et Lucien Moreau. **Montage :** Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. **Interprétation :** Gustav Leonhardt (Jean-Sébastien Bach), Christiane Lang (Anna Magdalena Bach). **Orchestres :** Groupe de concert de la Schola Cantorum Basiliensis, Bâle (Direction August Menzinger), Concentus musicus, Ensemble de musique ancienne Vienne (Direction Nikolaus d'Harnoncourt). **Chœurs :** Chœur de garçons de Hanovre (Direction Heinz Henning). **Production :** IDI Cinematografica, Rome ; RAI, Rome ; Seitz Filmproduktion, Munich ; Kuratorium Junger Deutscher Film, Munich ; Filmfonds e.V., Munich ; Telepool, Munich ; Straub-Huillet, Munich ; Télévision de Hesse, Francfort. **Année de production :** 1968. **Distribution :** Cinémas Associés **Durée :** 1 h 33 mn.

Une des tendances les plus naturelles de notre système optique et auditif est de par sa fonction, plus qu'une inertie à suivre trop gratuitement le réel, une lutte contre le sens, ou d'une image ou d'un son, sens auquel notre esprit trop enclin à retrouver l'appui rassurant de la signification nous avait habitués. Retrouver la vue et l'ouïe désassorties d'une volonté hasardeuse, de notre part, de comprendre, en devinette, ce qui se voit et ce qui s'entend comme une représentation : c'est à une telle hygiène mentale que Straub nous convie avec « Chronique d'Anna Magdalena Bach ».
Ce que cet objet nous propose, en effet, c'est précisément un déchiffrement, c'est-à-dire une tentative de ne pas lire, en clair, l'enregistrement du musical et du filmique comme production de ce qui institue une signification définitive, mais d'appréhender, à travers nos sensations, le fonctionnement énigmatique d'une telle production visuelle et auditive conçue comme une mise en œuvre et en forme : élaboration seconde d'un système codé préexistant constitué par les partitions et les lettres manuscrites qui en définissent la valeur.
Dans cette perspective, Straub, en tant qu'il va insister sur la corporéité du matériel signifiant — plans des manuscrits, mode récitatif du commentaire et des dialogues, images stéréographiques plus perceptibles que significatives — renonce à toutes données de représentation et d'expressivité, nous conduisant, au niveau du son et de l'image, à un phénomène dissociatif : je sais que j'entends quelque chose, en l'occurrence ce qu'on me dit être des dialogues, une musique, un commentaire, mais ne les comprends pas... : je sais que je vois une image mais ne la comprends pas davantage. Image et son renvoient à un milieu physique, repaire corpusculaire où rien ne se désigne.
Qu'une des conséquences majeures et déjà dévoilées d'une telle œuvre soit son illisibilité, cela ne fait pas de doute. Toute tentative de compréhension falsificatrice implique ici une accélération de la mise en forme du matériel signifiant, retardant toujours plus, en conséquence, l'apparition d'un sens. Devant cet obstacle de l'inauthenticité et à partir de notre impossibilité d'atteindre une signification finale, notre lecture de l'œuvre, se révélant impuissante, ne peut que laisser place à ce qui a pour fonction immédiate de ne plus lire mais de voir et d'entendre. Et si l'auteur a agi de la sorte, ce n'est pas un hasard, c'est qu'il a conçu le projet de mettre en scène une matière naissante, sonore et visuelle, toujours plus inachevée, justement en train de se produire à notre oreille comme à nos yeux, toujours plus se défaisant puis se refaisant à quelques points de son cours.
A la différence de la cinématographie traditionnelle où chaque image nous est donnée comme symbole (signifié débordant le signifiant), l'image de Straub tend pour sa part vers une accélération de la consistance plastique sur la chose représentée en elle (excès du signifiant sur le signifié). Ici, la durée-lisibilité des plans n'est pas garantie de lecture mais de décrochage de sens, de mise en évidence de l'épaisseur de l'image : image qui, à mesure qu'elle se développe par légères impulsions, s'organise graphiquement avant de s'articuler, par effraction, dans le champ visuel. Notre vue ne fait que révéler la répartition des éléments qui la composent. A un ordre immédiat succède un ordre morphologique. Et s'il est dit quelque part que tous éléments fixés par une caméra sont innombrables, nous avons ici, par l'exercice de notre vision, des éléments dénombrables. (Plus le plan dure, plus il est surchargé, moins il dure, moins il

l'est.) Ces éléments qui se fondaient dans l'image, s'y trouvent, maintenant, en évidence, exhaussés, particularisés, éclairés, avant de s'intégrer dans l'ensemble quasi-protoplasmique de la chair signifiante, constituée de particules élémentaires réactivées où s'incorporent les sonorités.

La répartition figuratrice des personnages selon un tracé fort bien défini, en regard de la géométrie déjà asséchée du décor — positions des musiciens aux perruques bouclées vis-à-vis du chœur aux perruques lisses et de l'organiste, ou celle de Bach à son clavecin réajustant l'équilibre formel de l'image, etc. —, jointe à une fixité de l'axe de prise de vue (la caméra n'évoluant lentement que le long de cet axe), s'inscrit dans une recherche graphique, voire stéréoscopique, à laquelle Straub s'est employé, jouant sur les volumes, sur les horizontales et les obliques afin de renforcer une mise en ordre de la masse signifiante.

Tel développement plastique de l'image, puis acoustique des sonorités, situe donc « Chronique d'Anna Magdalena Bach » en l'espace, presque épuré, où son, image et écrit coexistent, indice d'un volume vide, matrice d'un corps défait ou bien zones où s'opère l'édification, à partir des forces graphiques et sonores, d'une figure de base.

Il convient, en effet, de remarquer à quel point la volonté de Straub de filmer un petit nombre de points de la supposée vie de Bach comme la manifestation particulière du foisonnement indescriptible des traces verbales et sonores persistantes autour du compositeur et du musicien, laisse à l'œuvre le soin de se développer comme un mirage fondamental. Chacun de ces points ayant valeur d'échantillon s'ouvrant dans le champ d'une mémoire dépourvue de toutes références interprétatives (commentaire non interprétatif d'Anna Magdalena) ou dans la matérialité des manuscrits, derniers indices d'une existence réelle de Bach, participe, dépourvus qu'ils sont de tous renseignements précis, à l'entreprise détersive en cours. Nous ne saurions voir ou entendre plus qu'on ne nous propose.

L'œuvre, flanquée d'une certaine dose d'énergie démystificatrice semble pratiquer l'oblitération des fonctions représentatives auxquelles un cinéma considéré comme mode d'expression nous avait habitués mais qu'imparfaitement, car il faut en convenir, la notion de sens dont la présence cachée est toujours inquiétante, réside non pas tant seulement au stade des intentions artistiques qu'à celui même de l'écriture cinématographique et de ses attributs. Les deux facteurs d'apparition d'un sens sont évidemment le temps solidaire du mouvement linéaire de l'écriture cinématographique et la trop grande adhérence, comme l'a fait remarquer Christian Metz, pour un spectacle visuel, du signifiant au signifié, qui rend impossible leur décrochage à quelque moment. En ce sens, afin de dérouter au mieux une telle évidence théorique, Straub a refusé tout mouvement de caméra susceptible d'une part de réintroduire le temps et la durée (le plus souvent mouvements répétés ou alternatifs), d'autre part de pratiquer le passage de l'image signifiante à l'image signifiée en l'inscrivant dans un continuum (la plupart des panoramiques), pour ne retenir que les plus essentiels, les mouvements dans l'axe de prise de vues (excepté un mais pour cause de réajustement de l'axe initialement déterminé pour la majeure partie du film), lourds et réguliers, comme dépeçant l'image et accentuant son tracé anatomique.

A y regarder de près, évidemment, ce n'est pas en supprimant le mouvement qu'on supprimera le temps dont il est synonyme et qui plus est lorsque s'ajoute la durée de vision des plans et du film. Toutefois un certain degré de répétition (en particulier au niveau du graphisme : chaque image apparaissant comme décalque d'une autre) remédie à cet inconvénient. Le temps devenu en somme alternatif et réitératif n'évolue plus que dans un espace clos (spatialisation du temps ?), glissant vers une forme oscillatoire, ondulatoire, périodicité du va-et-vient, permanence hiératique où s'inscrivent les séquences : phénomène substituant aux successions linéaires un jeu de décrochages en profondeur, comme dirait Foucault, une archéologie.

Par voie de conséquence, à partir du microcosme que constitue chacune de ces séquences, forme récurrente d'une même figure de base, investie à tous ses niveaux du même équilibre plastique, naît une impression de déjà vu, de déjà entendu puisque, à la limite, son et image sont confondus : installation d'un univers analogue à celui déjà installé, transport d'un présent à un présent, image et son impliqués dans le hic et le nunc (c'est là que réside le « suspens » du film et l'inconfort du spectateur. Accentué par le fait que les plans ne renvoient à aucune origine ni sens.) Or, une mise en évidence de la matérialité de l'image ajoutée à « celle » du son, traduite pour sa part comme passage de la musique au musical (si on entend par musical une musique qui n'exprime rien, comme elle se doit d'être et comme le pense Straub, ne désignant qu'elle-même : une suite harmonique de sons [1]), nous conduit à ce qu'on pourrait appeler : une image et un musical « génétiques », c'est-à-dire naissants (à la suite de Sollers, appliqué en littérature). Entre, ici, nous le devinons, ce que Straub convoitait : la création musicale et filmique justement « se faisant ». « Créer, c'est différer continûment l'expression, c'est le contraire d'exprimer. » (Ricardou ,« Problèmes du nouveau roman ».) On conçoit combien « Chronique d'Anna Magdalena Bach » ne nous livre, décevant toute vision ou écoute d'un sens fini, pas le résultat d'une création mais plutôt le lieu où elle prend naissance et où elle se fabrique à la périphérie de tout entendement.

C'est en regard de cette lutte contre un sens fini que s'inscrivent deux éléments contingents, plus difficilement réductibles, constitués par les exécutants humains : les acteurs et ici le narrateur, et le spectateur pour le cas où l'on songe au public. En vertu d'exigences toujours plus poussées quant à la rigueur, les personnages, en exécution dans le film, ne sont plus, par approximation, dotés, en guise d'existence filmique, d'un rôle, mais pourvus d'une certaine fonction (2), celle de réaliser au sein de l'œuvre un certain travail — (participant en sorte au fonctionnement de l'objet filmique) —, travail de décryptage des partitions musicales et des manuscrits, puis de leurs exécutions sonores, musique et allocutions, c'est-à-dire d'ajouter l'audible au tracé rigoureux de l'écriture musicale et textuelle (ici nous retrouvons les deux aspects du signifiant du caractère chinois ou égyptien, l'aspect graphique et l'aspect audible) des manuscrits dont Straub, pour ce qui est des lettres, a su exploiter le caractère syntaxique : tissu d'actions intransitives, a-psychologiques dans les dialogues comme dans le commentaire qui tient, quant à lui, autant d'une topographie que d'un compte rendu d'état civil, insistant sur le côté fonctionnel des personnages (et même de la musique), phrases, à peu de choses près, réitératives, incluses par analogie dans un système de consummation générateur de vide. Interpréter pour Straub ce serait analyser l'énigme, c'est-à-dire la défaire. Il s'agit, en disant ce qui a été écrit, de sembler redire ce qui n'a peut-être jamais été prononcé, de reconnaitre déjà ces textes n'être qu'une apparence, non qu'elle les revête mais qu'elle soit faite davantage de mystère et de doute.

Et ce n'est pas seulement le procès de l'écriture cinématographique qui, dans « Chronique d'Anna Magdalena Bach », est mis en jeu, c'est le procès même de notre attention et de notre perception. Le défilé des images jointes aux allocutions et aux sonorités exige de nous un constant effort de mise au point afin de n'être pas tenté de recomposer, ne serait-ce que par suggestion, à partir de nombres de supposés sens en formation, un sens plus définitif : manière d'ascèse visuelle et auditive en regard d'un cinéma considéré comme stéréographie face auquel l'auteur — cause du film ou intermédiaire? — s'absente. — Patrice NERON.

(1) Pour Straub la musique n'exprime rien (comme le cinéma). Ce qu'on entend, les sonorités, produits d'une plastique musicale à partir d'un matériel originel, les partitions, est, avant tout, l'enveloppe harmonique, en un mot la forme.

(2) La disparition filmique de Bach s'expliquerait alors : « L'homme n'est qu'un récit : dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est le narrateur qui le tue parce qu'il n'a plus de fonction. » (Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », « Tel quel », nº 31).

L'aberrant dévié

LES CONTREBANDIERES Film français de Luc Moullet. **Scénario** : Luc Moullet. **Adaptation et dialogues** : Luc Moullet. **Images** : Philippe Théaudière. **Montage** : Cécile Decugis. **Musique** : Ahmed Zahar Derradji. **Assistants** : Paul-Louis Martin, Patrick Huber, Gérard Tanguy. **Interprétation** : Françoise Vatel (Brigitte), Monique Thiriet (Francesca), Johnny Monteilhet (le garçon), Luc Moullet (Connard pontifiant), Paul Louis Martin (le fonctionnaire), Bernard Cazassus (le forain), Gérard Tanguy et Patrick Huber (Chœur du syndicat), Albert Juross (le Braconnier). **Production** : Moullet et Cº. **Distribution** : Cinémas Associés. **Durée** : 1 h 21 mn.

1º Il y a quelque chose de souverain, et par cela, nécessairement aberrant, dans la manière qu'a Moullet de provoquer doucement le dialogue, de s'y engager sans l'ombre d'une réticence, mais sans cesser un instant d'en être dégagé, d'en assumer tous les risques sans pourtant rien risquer, et, au terme d'un procès dont rien, dans ses manières, ne dénonce le rituel et ne donne, à aucun moment, le soupçon à l'interlocuteur, de renvoyer (sans l'exclure) ce dernier, moins déconfit ou irrité qu'étonné, à la critique de sa propre parole : car la sienne, beaucoup mieux que tout silence, et sans doute parce qu'elle ne cesse à aucun moment d'être libre et pleine, nullement décalée par rapport à lui, immédiate et pourtant critique, fonctionne exactement comme un miroir. Sans jamais s'écouter parler, Moullet met l'autre à l'écoute de sa parole. Il ne tente pas de la prendre au piège de la sienne, à qui il n'accorde nul pouvoir maïeutique particulier, qu'il soumet d'ailleurs, mais seulement après l'avoir énoncée, à sa critique.

Il y a quelque chose d'évidemment scandaleux à user ainsi, sans humour, ce qui est admirable, de la parole, et d'abord de la sienne, à seule fin de montrer, sans le moindre artifice didactique, ce qui est le comble, que tout ce qui s'énonce est à l'infini critiquable ; à y réussir sans même le chercher, et sans y trouver la moindre délectation... La naïveté serait de s'y complaire, car la parole, tôt ou tard, mène à une vérité qui vous subvertit ; la roublardise aussi, car le jeu, prolongé, ne manquerait pas de dégénérer en manipulation, en violence.

2º C'est pourquoi Moullet préfère, en toute solitude, user d'un cinéma qui lui permet d'aller beaucoup plus loin, hors du champ des convictions, et même de la vérité. Là est son domaine, dont il entreprend la conquête avec la plus grande rigueur, et avec une roublardise qui débouche évidemment aux meilleurs moments sur la plus grande naïveté, c'est-à-dire sur l'aberration absolue : le monde vu, non d'un point de vue lunaire, ce qui dénoncerait la subjectivité du cinéaste (voir Lang), mais, corrige Moullet, du « point de vue de Sirius ».

Du cinéma moderne, il dit que son film est le « bâtard ». Sans doute y a-t-il chez lui une certaine mauvaise conscience à avoir détourné à son profit, à seule fin de réaliser une entreprise de pure subversion, les découvertes de cinéastes dont l'œuvre se désigne de plus en plus comme une œuvre, et dont la signature devient plus évidente chaque jour, les découvertes d'un cinéma dont le coefficient d'aberration, dont il a tiré jusqu'à maintenant son pouvoir déracinant et révélateur (qui est le plus déracinant aujourd'hui, de Bresson ou de Godard ?), devient chaque jour plus faible chez ceux qui l'avaient élevé à son plus haut degré. Ce coefficient d'aberration se retrouve dans l'œuvre de Moullet renforcé par ce qu'il appelle sa bâtardise, qui est en fait sa trahison : de tout l'art du cinéma moderne, il n'a retenu que les « trucs » les plus pauvres, la distance, les cadrages évidents, le refus de mouvements (qu'il souhaiterait en fait éliminer) autres que descriptifs ; la liberté vis-à-vis de la fiction, la mise en question du sujet, bien qu'évidentes dans son film, ne sont pour lui que les moyens de ce qu'il refuse lui-même d'appeler « création », et que nous ne prenons de fait pas pour telle.

Du cinéma moderne et de l'ancien, Moullet se sert comme de l'attirail du bricoleur. Et son œuvre relève du pur bricolage : d'abord parce qu'elle ressemble aux films (aux œuvres) des autres modernes à peu près comme ressemblerait à son original la copie d'un bicyclette réalisée, grâce à des pièces dépareillées, par un primitif qui en ignorerait l'usage...

Mais Moullet est roublard, et du bricolage, n'ignore pas le danger : s'il sait qu'il ne peut atteindre la naïveté, et l'étrangeté, qu'au moyen de l'œuvre des autres, il sait aussi que rien ne dénonce mieux la personnalité du bricoleur, ou du faussaire, que l'écart entre son œuvre et son modèle.

Il a réussi à mener à bien ce pari insensé : n'emprunter aux autres que le moins personnel (des cadrages à l' « histoire » elle-même) et l'assembler le plus impersonnellement possible. Nulle syntaxe n'est plus éloignée que la sienne de celle, si riche, du cinéma moderne, qui nous parle chaque jour plus de l'homme et de son langage : réduite aux exigences minima de la « narration », rien par elle ne se dit d'autre que le « récit ».

A l'abri de ce cadre, ni trop discret, ni trop voyant, un mécanisme de subversion se joue en toute liberté des « apparences actuelles ». Grâce au bricolage précisément : celui des personnages, qui prennent les cailloux pour des assiettes et les autorails pour des automobiles ; celui du cinéaste qui filme une descente en canot d'un torrent des Hautes-Alpes aboutissant au port de Boulogne-sur-Mer, dont on ne sait trop dans quels plans ses personnages jouent aux vacanciers ou aux acteurs.

Il en résulte un fantastique qui n'appartient qu'à l'œuvre bricolée, qui ne tient pas à l'agencement syntagmatique de ses éléments, mais à leur choix paradigmatique (voir « Playtime »). C'est là-dessus que Moullet a voulu jouer, mais de telle manière qu'au niveau de cet axe aussi, rien ne le dénonce.

Le film de Moullet ne nous parle pas du monde, c'est le monde qui y parle ; et le mécanisme de subversion auquel il le soumet fonctionne sans son auteur.

C'est l'antithèse de l'entreprise critique d'un Godard, qui n'est pas imaginable sans Godard, qui renvoie, sinon à sa subjectivité, du moins à son langage, et dont la syntaxe qui règle son discours le signe.

Mécanisme de subversion donc, plutôt que mécanisme critique, consistant plus en une mise en présence de « corps étrangers » qui escamote le présentateur qu'en une mise en question, par lequel Moullet se place en quelque sorte hors du champ de la vérité pour déboucher, aux meilleurs instants, dans le fantastique de la vision naïve, aberrante, toute trace de ce mécanisme effacée.

Il nous indique lui-même comment il fonctionne : par décrochements successifs. Le plus clair exemple en est la scène de la descente du torrent qui se termine sur le quai du port de Boulogne, qui pourrait se décrire ainsi : les filles descendent le torrent, s'engagent dans les « rapides » ; on joue le jeu ; accrochage par la fiction. Elles se retrouvent dans le port : décrochage de la fiction, mais émergence du lieu commun, de la vérité rassurante qui est que, puisque toutes les rivières se jettent, tôt ou tard, dans la mer, les bateaux qui les descendent peuvent aussi bien l'atteindre (quelle que soit la mer : nous sommes « au cinéma ») ; raccrochage par le lieu commun, donc, jusqu'au plan où l'on voit une des filles traîner son bateau en caoutchouc sur le quai, près des cargos : c'est cette vision, qui dans tout autre contexte aurait paru banale, qui apparait fantastique, aberrante.

On voit ici comment procède Moullet : de la manière la moins naïve, mais telle qu'au terme d'un épisode plaisamment invraisemblable, quelque cho-

se surgit de très inquiétant, au terme d'une triple épreuve, de la fiction d'abord, du lieu commun, de la réalité enfin. Ce n'est qu'indirectement, par la destruction de la fiction, qu'il atteint l'aberration, car lorsqu'il la détruit, c'est pour mieux enfoncer le spectateur dans **son** lieu commun, et c'est alors qu'il le met à l'épreuve d'une réalité qui lui apparaît aberrante.
Dans la scène où les personnages essaient de faire de l'auto-stop, près de la ligne du chemin de fer, le fantastique naît encore du télescopage d'un lieu commun (pour faire de l'auto-stop, on se met au bord d'une route, et on agite le pouce, le bras levé) et d'une réalité dans lequel il ne peut avoir cours, où il devient véritablement insignifiant, ou délirant.
3° Il y a peut-être dans « Les Contrebandières » les prémices d'une critique entièrement neuve, étrangère à la critique discursive actuelle, qui ne procèderait plus par une analyse où la structure de l'objet se confond toujours un peu avec la syntaxe du cinéaste, où le discours du monde est assujetti à celui du cinématographe.
Le plus curieux est que ne faisant plus porter sa critique sur la syntaxe même du monde, mais, pourrait-on dire, sur ses paradigmes aberrants, qu'il pointe comme par hasard aux intersections de la fiction, du lieu commun et de la réalité quotidienne, le film de Moullet souligne en creux une multitude de lignes, d'itinéraires qui se croisent, se superposent, se contredisent, qui sont à la fois les trajets de la fiction, les chemins du monde qu'il décrit et les chaînes syntagmatiques d'une multitude de discours implicites, sans lesquels la mise en présence de termes incompatibles ne serait pas possible, qui dessinent ensemble **la partition** dans laquelle ils peuvent se superposer fantastiquement.
4° Peut-être faut-il voir là le symptôme, des plus heureux, d'une reconversion, amorcée par le plus singulier de ses auteurs, d'un cinéma moderne qui, tendant de plus en plus à se développer sur le modèle d'une partition, a jusqu'à maintenant négligé, comme faisant partie de son « tragique », les inévitables incompatibilités, redondances, éclipses même, d'ordre paradigmatique, que son discours engendre, lorsqu'il n'a pas prétendu les réconcilier dans un improbable métalangage.
Que de telles superpositions aberrantes apparaissent comme le ressort constant de son fantastique fait du film de Moullet une critique qui, à travers le monde qu'elle vise, atteint un cinéma qui se ronge lui-même par la surabondance des « messages » qu'il superpose dans son discours. La scène du lavage de la vaisselle, avec la série des lessives utilisées, en même temps que le savon sali par la vaisselle, qu'il faut laver à son tour, critique admirablement un discours social de plus en plus paralysé par l'abondance de ses paradigmes.
En allant un peu (trop) loin, on peut y lire celle d'un discours cinématographique qui lui ressemble de plus en plus, mais qui le critique de moins en moins.

Jean-Pierre OUDART.

La rage de l'expression

LE REGNE DU JOUR Film canadien de Pierre Perrault. **Images** : Bernard Gosselin. **Assistant cameraman** : Alain Dostie. **Sec. équ.** (Mortagne Rubertré, Normandel) : Jean-Claude Labrecque. **Régie** : Claire Boyer. **Montage** : Yves Leduc. **Son** : Serge Beauchemin et Alain Dostie. **Musique** : Jean-Marie Cloutier. **Chanson** : Paroles de Pierre Perrault, interprétée par Monique Miville-Deschênes. **Mixage** : Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Avec la participation de** : Messieurs Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Raphaël Clément, Louis Brosse, Robert Martin, Louis Lemarchand, et Mesdames Marie Tremblay, Marie-Paule Tremblay, Françoise Montagne et Christiane Greillon. **Production** : Jacques Bobet, Guy L. Coté, Office National du Film, 1967. **Distribution** : Office National du film. **Durée** : 1 h 58 mn.

« C'est avec les mots que tout le monde emploie chaque jour pour dire « ne poussez pas dans le métro », ou pour dire « passez-moi du sel », ou pour dire... C'est avec ces mots qu'il faut que nous travaillions, pas seulement ces mots, mais ceux aussi bien pour dire « j'ai peur », pour dire « vous voulez ? », pour dire des choses aussi... ou beaucoup plus importantes que pensent les animaux. »
C'est en ces termes que Francis Ponge, dans « La pratique de la littérature », assignait au poète un retour au langage le plus commun et le plus quotidien, pour retrouver au-delà de la pure et simple positivité des signes, le pouvoir poétique des mots : leur faisant « rendre gorge », il redécouvrait la fonction de toute parole.
A l'Ile aux Coudres, « entre la mer et l'eau douce, nulle part ailleurs », le cinéaste Pierre Perrault redécouvre chez ses habitants le potentiel poétique de la parole. Tout comme « Pour la suite du monde », « Le Règne du jour », récit de l'itinéraire d'Alexis Tremblay, sa femme et ses enfants venus sur les côtes françaises, à la quête de leur origine, puisqu'il s'agit de la trace des ancêtres, est avant tout un long cheminement, qui, par les biais et récits des conteurs, dévoile une parole fondamentale en même temps que le fondement de toute parole.

1. Question de méthode et méthode de question.
Frappe surtout l'extrême respect avec lequel les êtres sont filmés (notamment des scènes aussi difficiles que celle d'une intimité conjugale chez les vieux — scènes propres à susciter le rire ou l'agacement, si filmées avec sensiblerie ou mépris : on n'ose songer à ce qu'en ferait un Ruspoli, ou un Reichenbach). Nul subjectivisme, nulle volonté d'intervenir, de thématiser ou d'objectiver, mais une volonté délibérée de laisser être, de laisser se manifester ces démons du verbe mordus par une rage de l'expression. Tout consiste plutôt, et là est l'art du cinéaste, dans le choix de la question, de la question qui permettra aux plus riches des possibles que recèle chaque être d'éclore, de devenir, d'effectuer le passage du simple potentiel au réel. L'essentiel est donc d'éviter les questions-réponses stéréotypes pour susciter l'inédit et l'imprévisible qui ne peuvent surgir que dans un certain type de situation : « Si un homme s'exprime mal, c'est qu'il est mal situé. » La mise en scène (pour tenter de redonner un sens concret à ce mot prétexte archiusé), consiste ici dans un choix intuitif des situations, et dans l'espace — choix des lieux privilégiés où l'homme s'exprime le plus à l'aise —, et dans le temps, moments privilégiés où est facilitée sa prise de parole. Situation qui n'est donnée ni dans un espace géographique, délimité par des coordonnées, — que ce soit à Saint-Malo, Carnac, La Rochelle, Alexis Tremblay poursuit son récit avec autant d'aisance qu'à l'Ile aux Coudres — ni dans un temps chronologiquement déterminé. La rupture de la détermination des lieux comme des moments est ici justiciable de la structure formelle du film : liaisons et renvois ne sont effectués qu'en vertu de la parole, véritable seul principe d'organisation (on ne saurait assez insister sur le rôle capital des liaisons dans le cinéma moderne : il faut voir combien la nouveauté d'un film comme « L'Amour Fou » réside pour une bonne part dans la subtilité des passages effectués entre les différents niveaux spatiaux ou temporels). Tout s'explique ici en vertu de l'agencement propre des films de Perrault, lequel, on le sait, monte en vertu de la seule bande magnétique (cf. Entretien, « Cahiers » n° 165). Les situations sont donc choisies par le cinéaste plus en fonction du monde affectif que d'une topologie : espace du Paysage et temps vécu commandent. Le carillon-souvenir ne peut que mal s'intégrer au lieu d'une telle vie, où prédomine le rythme incompatible avec les ponctuations de la cadence.

2. Du fait à l'événement.
Si nulle prégnance de la caméra, nul subjectivisme ne sont ressentis, il ne s'agit pas non plus d'un enregistrement pur et simple de faits. Nulle positivité de fait (cochonailles, fabrication de

boudins...), ce qui limiterait à la banalité documentaire encyclopédique, mais par la parole privilégiée tout advient au jour de l'événement, ce qui signifie l'exceptionnel et le singulier. Le temps de l'événement, c'est le présent, mais présent de l'œuvre qui possède elle-même sa propre spatialité et sa propre temporalité : nulle référence à un passé ou à un futur ; nous sommes à l'abri de l'histoire. Le lien indissociable de la mémoire et du présent du récit fait que prédomine une mémoire du présent : on ne saurait assigner de termes ou limites à de tels hommes.

3. Ici et là

Sur les côtes françaises, comme à l'Ile aux Coudres, le privilège est celui de la parole : si la parole est sans cesse prise c'est qu'elle est en prise. Parole instrumentale qui, au gré des récits, mobilise et convoque immédiatement le monde auquel elle nous donne accès. Perrault ne dit-il pas : « car la parole ne contient pas tout, elle est l'indice d'un monde intérieur ». Cette parole qui articule et dévoile est ici vécue, elle est en acte et non en attente, d'où la marginalité radicale de l'œuvre dans le cinéma moderne où les deux séries (mots et choses) sont irréductibles et hétérogènes. Leur seul lien étant celui d'une réciproque destruction, cette distance implique chez les modernes l'éclatement du discours filmique et un bouleversement radical des formes (Godard, Carmelo Bene, Bertolucci). La modernité de Perrault réside dans la réhabilitation du son, souvent mésestimé au profit de la seule image (cf. l'évidence de la primauté des bandes-son dans les œuvres telles que « Made in USA », « La Religieuse », « L'Amour Fou »). Les hommes de Perrault ont établi entre les mots et les choses, par le biais du discours, un accord tacite. Ici, nulle systématique, nul répertoire, la définition est absente. Le dictionnaire qui n'a jamais ici existé le cède à la concrétude des mots : on invente plus qu'on ne répète : « énervation », « terre d'empremier ». Tout est dans l'intonation, la voix, la conviction. Comptent moins la cohérence du discours et l'ordre symbolique que la magie du verbe et l'affect qu'il apporte avec lui. L'aspect quotidien des propos ne les limite nullement au prosaïsme. Ici, l'homme est en situation esthétique à un niveau de réceptivité qui fait qu'il est spontanément poète. Cette parole poétique est liée à l'attachement à la terre, terre qui n'a jamais été aussi proche que dans l'éloignement du voyage. Hölderlin, le poète qui s'est le plus attaché à méditer l'essence de la poésie, la ramenait à la découverte de la terre d'origine. Or un tel lien à la terre, un tel sens du lieu et des questions fondamentales, nous le trouvons chez ces habitants. Ici ou là, « l'homme habite en poète ». — Robert ALBURNI.

POLANSKI

(suite de la page 30) vous ayez pensé à Mister Magoo, parce que cela signifie pour moi que le personnage est effectivement réaliste.

Cahiers En même temps, ce couple des Castevet joue un peu le même rôle dans le film que jouait dans « Le Bal des vampires » le couple du vieux professeur et de son élève, c'est-à-dire servir de lien avec l'épouvante, et en même temps distraire de l'épouvante.

Polanski La différence est que dans « Rosemary's Baby », ils sont eux-mêmes l'épouvante. Mais c'est justement pour cela qu'il fallait les déguiser en personnages très quotidiens. Elle, c'est l'Américaine type du Middle West, et elle a toujours cet accent du Middle West qu'elle n'a d'ailleurs guère au naturel, mais sur lequel je lui ai demandé de forcer un peu pour son rôle. Lui, il devait parler avec l'accent de New York puisqu'il dit être de New York, mais malheureusement, il lui revient de temps en temps un peu de son accent du Sud qu'il doit à ses origines.

Cahiers Ce souci de la voix, de l'accent, qui confirme votre goût pour la précision, est une chose que malheureusement on rencontre trop peu.

Polanski Je suis tellement « self-conscious » que je n'aurais pas fait ce pari si je n'avais pas été absolument sûr de mon fait. Mais partant du travail que j'avais fait, je pouvais me permettre de relever le défi. Cela dit, je ne crois pas que ce soit un mérite que de travailler ainsi le détail. Cela doit aller de soi. C'est de ne pas le travailler qui est un défaut.

Cahiers Eh bien, disons que beaucoup trop de cinéastes ont ce défaut. Dans « Le Bal des vampires », par exemple, j'ai beaucoup admiré la façon dont étaient travaillées des choses que presque tout le monde aurait trouvées inutiles, surtout dans un film « fantastique », ainsi le côté presque « documentaire » qu'a le film sur les juifs orthodoxes d'Europe centrale (avec, entre autres détails, celui de la femme qui porte perruque).

Polanski Là-dessus, je suis presque certain que même aujourd'hui et en Amérique, les femmes, dans certains milieux orthodoxes, se font raser la tête et portent perruque, sans que personne le sache, bien sûr. Je dis cela un peu sans savoir, c'est une pure intuition, mais j'en suis certain.

En tout cas ce n'est pas du tout une corvée que de travailler les choses de cette façon, c'est même très agréable, très amusant. Surtout quand on fait ça dans un film où personne ne s'attend à trouver le moindre réalisme. Donc, je fais un travail intéressant et amusant et en même temps je donne au public davantage que ce qu'il demande. C'est parfait, non ? Et honnête.

Mais plus vous êtes fantastique, plus vous devez être réaliste. C'est pour ça que Kafka est tellement génial. Il décrit des choses invraisemblables d'une façon tellement réaliste que vous vous laissez prendre et que de temps en temps vous vous mettez à tourner les pages dans l'autre sens pour relire un peu et vérifier ce qui s'est passé, tout en vous disant : mais est-ce possible ou non ? Et de temps en temps vous baissez votre livre et vous vous dites : non, ça ne peut pas se passer ainsi... Tout vient de ce que Kafka se tient si près de la réalité que vous n'en pouvez plus sortir. Comme en même temps il vous en fait tout le temps sortir, vous ne savez finalement plus où vous êtes. C'est pour cela d'ailleurs que dans « Le Procès » de Welles (et bien que Welles reste toujours mon maître) ç'a été une erreur que de rendre le sujet grandiose. Car c'est justement le contraire que fait Kafka. On avait donc un Welles très intéressant mais un Kafka médiocre.

Seulement, voyez-vous, il faut une certaine humilité, ou disons plutôt modestie, pour se soumettre à un livre. Quand on choisit de faire une adaptation, il faut savoir à quoi on s'engage et accepter d'en passer par là. A moins, bien sûr, qu'on prenne une histoire dont on se fout, comme un simple prétexte pour bâtir quelque chose de tout à fait différent. Shakespeare prenait des histoires médiocres et il les rendait géniales. Bon, très bien. Mais si vous prenez un livre que vous aimez, que vous croyez génial ou simplement très intéressant, alors je crois qu'il faut avoir la modestie de se soumettre à ce livre.

Cahiers Dans votre dernier entretien, vous aviez parlé de Skolimowski. Avez-vous vu ses derniers films ?...

Polanski Je n'ai pas vu son dernier film, pour la bonne raison que son dernier film est « Hands Up » et que personne, absolument personne ne l'a vu. Ils n'ont même pas fait de projections privées. C'est défendu. Et si Skolimowski l'avait montré à quelqu'un on l'aurait fusillé, ou pendu par les doigts de pied, que sais-je ?... (Je voulais dire « par les couilles » mais je me suis rattrapé).

Mais « Le Départ », oui, je l'ai vu. Je trouve que c'est charmant, un peu tiré par les cheveux, un peu ennuyeux, un peu poétique, un peu m'as-tu-vu, mais c'est quand même agréable à voir. De toute façon, ç'a dû être un tour de force que de faire ce film avec les moyens qu'il avait en Belgique. Mais je crois que ce qu'il a fait de mieux reste son premier film « Rysopis ».

Cahiers Et « La Barrière » ?

Polanski J'ai vu « La Barrière », et de tous les films de Skolimowski c'est celui que j'aime le moins. Moi, cela me gêne terriblement quand j'ai l'impression qu'on essaye de m'épater. C'est d'ailleurs la voie que prennent maintenant la plupart des films français. D'où cela peut-il bien venir ? Vraiment, je me pose des questions... Je me souviens du festival de Tours autrefois, les courts métrages... quand on en revenait, on avait vraiment une tête comme ça... de quoi éclater... c'était à qui essaierait de montrer le plus de trucs possibles, de la façon la plus voyante possible. Aujourd'hui, cette tendance est passée du court au long.

Cahiers Peut-on généraliser ainsi ? Il y a assurément un grand nombre de navets réalisés sur ce genre de principe et tout le monde est bien d'accord là-dessus, mais heureusement, il n'y a pas que ceux-là.

Polanski Il y en a beaucoup trop ! Il n'y a pas d'art sans sincérité. Et vous pouvez aussi découvrir que même des types très compliqués ou complètement tordus donnent une certaine valeur à ce qu'ils font à cause de leur sincérité. Ainsi, même Mondrian est sincère.

Cahiers Ne pensez-vous pas que Skolimowski et Godard sont sincères ?

Polanski Je ne sais pas... Peut-être, oui. Et de toute façon, il faut bien se dire qu'être sincère ne suffit pas. Mais quant à Skolimowski, je ne crois pas que dans « La Barrière » il soit sincère.

Il m'est très difficile de parler de Skolimowski car c'est un ami, un ami que j'aime beaucoup, et dont je crois qu'il a beaucoup de talent. Mais vous m'avez posé la questtion, et les questions sont faites pour qu'on y réponde.

Alors, j'espère que Skolimowski va se débarrasser de ce que je n'aime pas dans ses films, parce que je crois que c'est un défaut. Franchement, je le crois. Il y a deux choses que je n'aime pas dans ses films. Je vous ai déjà dit un mot de la première : c'est le désir d'épater les gens, de vouloir montrer à tout prix des choses différentes. Dans le genre : moi je vais faire un truc, vous verrez, ce sera formidable. Ainsi, il avait dit à l'avance (et même il avait fait pas mal de publicité là-dessus) : je vais faire des plans de cinq minutes, ou de huit minutes (et ça on le trouvait déjà dans son deuxième film). Mais n'importe qui peut, avec un minimum d'intelligence et de technique, faire des numéros pareils. Je pourrais aussi bien dire : je vais faire un film en un seul plan ! Mais pourquoi faire ?... Hitchcock l'a d'ailleurs fait dans « La Corde », et justement, à mon avis, c'est un échec total, un film absolument insupportable. Puant. Et on s'emmerde. Et c'est emmerdant parce que c'est en un seul plan, et parce qu'ainsi, au lieu de couper, il fallait bien laisser la caméra tourner autour de quelque chose. Il fallait donc toujours trouver quelque chose pour donner à bouffer à la caméra au lieu de ne faire tourner la caméra que lorsqu'on avait quelque chose de précis à lui donner à bouffer. Le résultat est qu'il y a dans le film plein de trucs qui vous paument complètement : on ne sait pas où on est ni où on en est. Et on ne comprend rien de cet appartement où tout se situe. Pour une bonne raison : chaque

bobine commence et se termine sur un mur ou une cloison, ou quelque chose de ce genre qui ferme l'espace. Or, quand vous commencez un plan sur un mur, automatiquement vous vous dites qu'il y a quelque chose derrière que vous ne pouvez pas voir. Là, malheureusement, vous apprenez qu'il s'agissait simplement d'un mur, ou d'un dos, ou d'une caisse — cet espèce de coffre qu'ils sont en train de trimballer... et après ça recommence : un mur et encore un autre mur... non, ce n'est pas possible !... C'est là, en voyant « La Corde » que j'ai commencé à me demander si Hitchcock était vraiment un grand metteur en scène. Car auparavant, j'étais un enthousiaste d'Hitchcock, jusqu'à « Fenêtre sur cour » que j'ai vu quatre ou cinq fois (je n'ai d'ailleurs vu « La Corde » qu'après « Fenêtre sur cour »). Mais enfin je ne voulais pas parler d'Hitchcock. Je n'en ai rien à foutre. Je préfère parler de Skolimowski. Et le deuxième défaut dont je voulais parler est celui-ci : une certaine coquetterie « poétique ». Je ne veux pas parler de la véritable poésie qui n'a rien à faire avec la coquetterie et qui — là aussi — n'est possible que si l'on est sincère. Je veux parler des minauderies, des afféteries, comme font les enfants qui au lieu de dire tout simplement : je voudrais un bonbon, vous mettent autour de ça tout un tas de « gnan-gnan ». C'est ça le truc qui m'emmerde, vous comprenez ?

Et malheureusement, ce genre qu'il a pris maintenant se sent aussi dans ses dialogues — que malheureusement vous ne pouvez pas comprendre. Et quand je dis malheureusement, j'aurais dû dire heureusement ! car ses dialogues sont trop souvent remplis de ce genre de minauderies infantiles.

Mais je continue absolument à croire en son talent, et j'espère, je crois, que le film qu'il est en train de faire maintenant lui fera du bien. D'abord c'est un scénario qui n'est pas de lui, et ensuite il ne joue pas dedans. Peut-être que les deux ensemble, ça lui fera du bien. Je ne veux pas dire du tout par là qu'il a été un mauvais acteur. Bien au contraire ! Avec « Rysopis » et « Walkover », il s'est révélé tout à coup comme un des meilleurs acteurs polonais. Il parle avec naturel, il n'emploie aucun truc, il est droit, simple... Si seulement il pouvait réaliser ses films de la même manière (comme il avait fait pour « Rysopis »), ce serait formidable.

Cahiers Pour en revenir à vous : avez-vous en tête un projet — ou plusieurs ?

Polanski J'ai deux projets avec la Paramount, mais je ne sais pas encore lequel passera en premier.

L'un d'eux est un western sur lequel Yvan Moffat est actuellement en train de travailler. Cela se passe en 1946, et c'est un morceau de l'histoire de l'Amérique. Une chose qui n'a pas encore été filmée, mais sur laquelle il y a déjà beaucoup de littérature documentaire.

L'autre sujet est un livre de science-fiction, que l'auteur est en train d'écrire et dont je n'ai encore lu que la moitié. J'attends avec impatience la seconde. Je ne vous dirai pas le nom de l'auteur car je ne me suis pas encore engagé. Jusqu'ici, je suis simplement très intéressé. Mais je crois que ce sera bien.

Cahiers Avant de terminer cet entretien, avez-vous envie d'ajouter quelques chose ?

Polanski Il y a sûrement beaucoup de choses que j'aimerais encore dire, mais c'est extrêmement difficile de s'exprimer quand on vous pose la question de cette façon. C'est comme quand on vous dit brusquement : « donnez-moi donc un exemple ! »...

Mais puisqu'on vient de parler de science-fiction, j'ai à dire là-dessus qu'il y a un seul film dans ce genre que j'ai vraiment aimé, c'est « L'Odyssée de l'Espace ». Il y a eu aussi, il y a quelque temps, « Le Village des damnés » — c'était un film à tout petit budget et assez mal fait, mais il y avait là-dedans quelque chose d'extraordinaire. Ç'aurait pu être un très grand film.

Mais je suis surpris que « L'Odyssée de l'Espace » n'ait pas été aussi bien accueilli en France qu'il l'a été en Amérique. Je crois que les Français sont un peu arriérés. Peut-être y a-t-il tout simplement trop de choses qu'on ignore là-dessus dans ce pays. Non seulement du point de vue technologique, mais même au niveau de certaines découvertes scientifiques. Ou si on ne les ignore pas, il semble qu'on les reçoive avec hostilité. Ainsi je rencontre des tas de gens qui trouvent le début du film ridicule ou superflu, mais c'est basé sur la genèse africaine de l'humanité, et c'est une découverte qui ne date que d'il y a dix ou vingt ans mais qu'on semble totalement ignorer en France. Quand je discute de cela avec les gens que je connais ici, même des gens intelligents et qui semblent se renseigner sur tout, je découvre qu'en ce qui concerne l'Evolution, ils en sont encore à Darwin. Et je découvre aussi que dans les mêmes milieux, un livre comme « Le Singe nu » est accueilli avec une certaine hostilité. J'ai l'impression que cela les dérange.

Cahiers Oui, il y a peut-être, d'une part, que l'esprit français est toujours resté « scientiste » au sens XIXe siècle du terme — et d'autre part qu'il a toujours été fermé à une certaine forme de rêverie. Or, comme la science d'aujourd'hui est basée ou débouche de plus en plus sur une certaine forme de rêverie (qu'on trouve toujours ici un peu rétrograde), il n'est pas étonnant que la science-fiction ne soit pas très bien accueillie.

Polanski Quand même, cela m'étonne. Car « L'Odyssée de l'Espace », c'est la science et l'imagination qui ne cessent de s'appuyer de façon extrêmement précise. Il n'y a encore aucun film où la fantaisie se base autant sur la documentation. Ainsi je suis fasciné par la façon dont on montre, dans la séquence des singes, le lien entre le développement de l'intelligence et le maniement des objets. Ce n'est pas le cerveau qui commande le maniement de l'outil (avec lequel le singe va apprendre à tuer) c'est la présence de l'outil, et la découverte fortuite de ses possibilités, qui est à l'origine de l'évolution du système nerveux et par conséquent de la « création » de notre cerveau. Il y a un moment dans l'histoire de l'espèce où tout a commencé et c'est parce que nous sommes par nature un singe aggressif qui défend son territoire et qui tue, c'est **grâce à cela** que nous sommes ce que nous sommes.

Cahiers A propos de « Cul-de-sac » : pensez-vous maintenant que ce film pouvait choquer ou déconcerter ?

Polanski Il faut bien croire que oui. A New York par exemple (où le film a été sorti de façon lamentable après une coupure de dix minutes) les critiques ont parlé d'homosexualité, de nécrophilie, de sadisme, de masochisme, etc. je ne me souviens plus de tous les « ismes » qu'on enfilait là-dessus. On avait vraiment l'impression qu'un nouveau dictionnaire venait de sortir à New York. Donc, cela ne choquait pas seulement les gens mais aussi les critiques...

Cahiers Envisageriez-vous de faire un jour un film dans cet esprit ?

Polanski Je ne peux pas le dire à l'avance car si ce film est choquant pour les autres, il ne l'est pas pour moi. Donc je ne saurai sans doute pas sur le moment si ce film est vraiment dans l'esprit de « Cul-de-sac ». De toute façon, le point de départ du film, c'était la liberté d'expression. En quelque sorte : allons-y, tout est permis ! Aujourd'hui, j'utilise la même liberté, mais de façon différente. Je suis aussi devenu plus conscient. J'aimerais être plus constructif. Je ne veux pas dire que dans « Cul-de-sac » je ne parlais de rien (au contraire, tout ce film parlait un peu de l'espèce humaine), mais je voudrais maintenant être un peu plus positif, même par la négation. Ce que j'aimerais vraiment faire par exemple, c'est un long métrage qui serait l'équivalent de « Deux hommes et une armoire ». Seulement, s'il est très facile d'exprimer une idée abstraite dans un court métrage, il faut être vraiment fort pour tenir les gens pendant deux heures avec ça. Il faut tourner l'obstacle en exprimant autre chose que l'idée.

Sans doute il y a une solution. Parce que tous les livres de Faulkner par exemple sont faits comme ça. Ça peut avoir l'air ridicule de dire cela, mais « Sanctuaire » exprime un peu la même chose que « Deux hommes et une armoire » car cela parle aussi de l'intolérance et de la stupidité de la société.

Cahiers Vous n'aimeriez pas faire un film d'après Faulkner ?

Polanski J'aimerais bien, mais ses livres sont tellement forts, ne serait-ce que sur l'écriture, que ce serait extraordinairement difficile d'en faire un film.

(Propos recueillis en deux fois au magnétophone.)

10 films français

Astérix et Cléopâtre. Film en couleurs de René Goscinny et Albert Uderzo.

L'Astragale. Film en couleurs de Guy Casaril, avec Marlène Jobert, Horst Buchholz, Magali Noël, Georges Géret, J.-P. Moulin, Gisèle Hauchecorne.
Ne mériterait aucun commentaire s'il n'avait été consacré — sur le versant lacrymatoire — comme complément de « Phèdre » (côté culturel noble). Commenté par notre ex-Premier ministre, dont il avait bouleversé l'épouse, choyé par nos couturiers, l'un des films les plus nuls de l'année permet du moins — en cela moins innocent qu'il n'y paraît — d'éclairer une fois encore l'intime liaison des idéologies aux formes qu'elles sécrètent, accueillent et fêtent. Le rôle de Viridiana (humanisme confus, charité sans peine ni portée, apitoiement de bon ton) n'est plus assumé par le personnage du film mais par tous ceux qui, entre la fin de la projection et le cocktail d'honneur, ont reniflé dans leurs taxis sur le sort de cette petite bonne femme si courageuse et spoliée. La réalisation de Casaril, convenue, étriquée, faussement audacieuse, gomme en fait tout ce que le sujet pouvait présenter de « gênant » (voir la façon dont l'auteur transforme, au début, l'homosexualité en chatteries innocentes). Quant à Marlène Jobert, que l'on nous entende bien : elle est mauvaise comme tout. — J.N.

Ça barde chez les mignonnes. Film en couleurs de Jesus Franco, avec Eddie Constantine, Anita Hofer, Howard Vernon.

Les Contrebandières. Film de Luc Moullet, avec Françoise Vatel, Monique Thiriet, Luc Moullet, Paul Martin, Albert Juross, Gérard Tanguy. Voir numéros 202, p. 59, 206, p. 31 et critique dans celui-ci p. 59

Les Deux Marseillaises. Film de André S. Labarthe et Jean-Louis Comolli. Voir critique dans ce numéro, page 56.

La Leçon particulière. Film en couleurs de Michel Boisrond, avec Nathalie Delon, Robert Hossein, Renaud Verley, Bernard Le Coq, Martine Sarcey.

Mayerling. Film en couleurs de Terence Young, avec Catherine Deneuve, Omar Sharif, James Mason, Geneviève Page, Ava Gardner, Andréa Parisy.

Sexyrella (Bien faire et les séduire). Film en couleurs de Claude Mullot, avec Jean-Pierre Honoré, Véronique Bauchêne.

Sous le signe de Monte-Cristo. Film en couleurs de André Hunebelle, avec Michel Auclair, Paul Barge, Pierre Brasseur, Raymond Pellegrin, Claude Jade.

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme. Film en couleurs de Dominique Delouche, avec Danielle Darrieux, Robert Hoffmann, Romina Power, Lena Skerla.
Le ratage étant patent, notre rôle sera ici de signaler ce qui fait que (contrairement aux courts métrages du même Delouche, aussi plats que prétentieux) le film échappe d'extrême justesse au ridicule. Cela est dû essentiellement :
1° Au travail extrêmement fignolé, jusqu'à la préciosité (pastels exquis, silhouettes évanescentes, à la Van Dongen versant mondain), qui est effectué sur une époque et des lieux eux-mêmes caractérisés par la préciosité ; 2° à l'interprétation de Danielle Darrieux dans le rôle d'un monstre ambigu qui vit ses dernières heures sentimentales ; 3° à la morbidité, de type pédérastique, qui baigne l'ensemble, assez précise pour qu'on puisse la trouver, ad libitum, ou minable, ou curieuse. Ajoutons que le film se présente aussi comme un lointain sous-produit d'Ophuls (de Demy ?) auquel il est sans cesse fait (au cas où nous ne saisirions pas la chose) de très lourdes références. — M.D.

11 films américains

Comanche Station (Comanche Station). Film en couleurs de Budd Boetticher, avec Randolph Scott, Nancy Gates, Claude Akins, Skip Homeier, Richard Rust. — Voir critique dans le prochain numéro.

The Devil's Brigade (La Brigade du Diable). Film en couleurs de Andrew McLaglen, avec William Holden, Cliff Robertson, Vince Edwards, Jeremy Slate, Michael Rennie.
Dans la foulée des « Douze Salopards », McLaglen réussit ici le meilleur de ses films sortis en France. Le caractère sous-fordien de ses précédents films, son goût pour les **types** de second plan, son côté picaresque, tout ceci pour la première fois trouve une certaine justification et l'apologie militaire laisse place la plupart du temps (heureusement...) à des scènes endiablées où figurants se cassent la gueule sans trop savoir pourquoi. Les séquences d'action ont quant à elles un punch bien rare dans le cinéma américain d'aujourd'hui. Somme toute une demi-surprise. — P.B.

Django le proscrit. Film en couleurs de Maury Dexter, avec George Montgomery, Jess Baldwyn.

Duffy (Duffy, le Renard de Tanger). Film en couleurs de Robert Parrish, avec James Coburn, James Fox, James Mason, Susannah York.
A l'époque d' « A la Française » nous aimions chez Parrish cette sensibilité à la Fitzgerald qui aurait fait de lui l'un des rares adaptateurs possibles de Hemingway ou des auteurs de la « lost generation ». L'erreur de « Casino Royale » était imputable au contexte, celle de « Bobo » à l'envahissant Peter Sellers, mais celle-ci est bien de son ressort. Égaré à Tanger dans de grotesques décors érotico-fétichistes d'une rare platitude et d'une profonde laideur, ou à Londres dans les méandres de sirupeuses conversations du type « young generation » (cette autre plaie du cinéma anglo-saxon de ces dernières années), ce triste « Duffy » aurait pû être signé Clive Donner ou Silvio Narizzano. Nul ne s'en serait soucié. Le plus étrange est encore James Mason et James Fox qui n'ont jamais été aussi mauvais (pour Coburn, nous sommes habitués...). — P. B.

The Hell with Heroes (Tous les héros sont morts). Film en couleurs de Joseph Sargent, avec Rod Taylor, Claudia Cardinale, Harry Guardino, Kevin McCarthy.

The Jungle Book (Le Livre de la jungle). Film en couleurs de Wolfgang Reitherman.

A Man called Gannon (Un « Colt » nommé Gannon). Film en couleurs de James Goldstone, avec Tony Franciosa, Michael Sarrazin, Judi West, Susan Oliver.

Petulia (Petulia). Film en couleurs de Richard Lester, avec Julie Christie, George C. Scott, Richard Chamberlain, Arthur Hill, Shirley Knight.
Le film se détache quelque peu du tout-venant des films anglo-américains « à prétentions », et c'est de toute façon le meilleur (ou le moins mauvais) film de Richard Lester (si l'on excepte « A Hard Day's Night » qui devait tout aux Beatles).
On y remarquera l'exploitation adroite d'une intrigue mondaine qui pourrait être reprise du Hollywood d'il y a trente-quarante ans (avec Joseph Cotten dans le rôle du père noble), et assez adroitement insérée dans le San Francisco d'aujourd'hui dont le décor (et par là l'esprit) glacial et glaçant est à la fois fort peu et fort bien exploité.
A signaler quand même que, quant on aura remarqué cela (ainsi que le duo Georges Scott-Julie Christie) on aura à peu près tout remarqué. — M D

The Restless Ones (Jeunesse insoumise). Film de James F Collier, avec Georgia Lee, Robert Sampson, Kim Darby, Billy Graham.

The Shoes of the Fisherman (Les Souliers de Saint Pierre). Film en couleurs de Michael Anderson, avec Anthony Quinn, Vittorio de Sica, David Jans-

sen, Leo McKern, Laurence Olivier, Oskar Werner, John Gielgud.

The Tomb of Ligeia (La Tombe de Ligeia). Film en couleurs de Roger Corman, avec Vincent Price, Elizabeth Shepherd, John Westbrook
Si, après avoir vu un Poe-Corman il vous prend l'envie incongrue mais logique de relire la nouvelle-prétexte du film, on reste d'abord confondu. Et c'est presque un plaisir car on savait bien quel éclat de rire on allait chercher dans cette confrontation. Chez Corman adaptateur de Poe fascine avant tout l'abime de la bêtise. Au je-narrateur de Poe (dont les ressources de shifter sont si puissamment utilisées comme support de récit et actualité d'une parole qu'un banal récit-mémoire — ce qu'était Ligeia — aboutit à une profération **actuelle** — le cri de surprise et de joie du je devant la résurrection de Ligeia — passage qui a pour effet angoissant de brûler tout à coup le récit, lui ôtant toute possibilité de se perpétrer), substituer la plate dimension d'un héros écranique, fût-ce aux hautes couleurs de Vincent Price, quelle première, impardonnable, épaisse sottise. Et il y en aurait d'autres, passionnantes relativement à Poe, à dénombrer ici. Mais on nous accuserait encore de manquer d'humour. A l'intérieur même du très bête propos qui transforme la terreur grammaticale et textuelle en musée des horreurs, une relative réussite due essentiellement, semble-t-il, au soin matériel accordé pour une fois ici au tournage. — S.P.

6 films italiens

Agente 3 S 3 pasaporte para el infierno (Agent 3 S 3 massacre au Soleil) Film en couleurs de Simon Sterling, avec George Ardisson, Frank Wolff, Evi Marandi, Michel Lemoine, Fernando Sancho. Film hispano-italien.

I giorni dell'ira (Le Dernier jour de la colère) Film en couleurs de T. Valeril, avec Giuliano Gemma, Lee van Cleef, Walter Rilla, Ennio Balbo, Andrea Bosic.

Dio non paca il sabato (Dieu ne paie pas le samedi). Film en couleurs de Amerigo Anton, avec Larry Ward, Robert Mark, Maria Silva.

Mission Apocalypse. Film en couleurs de James Reed, avec Arthur Hansel, Pamela Tudor, Eduardo Fajardo, George Rigaud

L'Uomo che viene da Canyon City (L'Homme qui venait de Cañon City) Film en couleurs de Alfonso Balcazar, avec Robert Wood, Fernando Sancho, Loredana Nushak.

Viva Django (Django, prépare ton cercueil). Film en couleurs de Ferdinando Baldi, avec Terence Hill, Barbara Simon.

3 films anglais

The Merry Wives of Windsor (Les Joyeuses commères de Windsor). Film en couleurs de George Tressler, avec Norman Foster, Mildred Miller, Colette Boky, Igor Gorin.

Oliver! (Oliver!). Film en couleurs de Carol Reed, avec Ron Moody, Shani Wallis, Mark Lester, Jack Wild, Oliver Reed.

Shalako (Shalako). Film en couleurs de Edward Dmytryk, avec Sean Connery, Brigitte Bardot, Jack Hawkins, Alexander Know, Stephen Boyd, Honor Blackman.
Traîné dans la boue avant même sa sortie, le film ne vaut ni une note (!), ni cet excès. L'élément le plus intéressant de ce western apatride, tourné à Almeria et où Peter van Eyck côtoie Jack Hawkins, est le décor même du sujet, le principe (authentique) de ces étonnants « safari » qui au Far West, dans un décor décadent (verres de cristal et tables luxueuses) réunissaient la « high society » européenne de l'époque, venue chasser l'animal, bison ou autre, et éventuellement l'Indien. Bien que platement réalisé par Dmytryk, le film développe assez cet élément pour mériter un certain intérêt. Un regrettable côté western européen (l'épisode désormais fort connu de la rivière de diamants de Honor Blackman). — P.B.

2 films allemands

Chronique d'Anna Magdalena Bach. Film de Jean-Marie Straub. Voir nº 193, p. 56 à 58, nº 199, p. 52, nº 200, p. 42 à 52, nº 202, p. 60 et critique dans ce numéro, p 57.

Die Nibelungen (La Vengeance de Siegfried). Film en couleurs de Harald Reinl, avec Uwe Beyer, Hans von Borsody, Karin Dor, Herbert Lom, Mario Girotti.

2 films suédois

L'Amour sous le soleil de minuit. Film de Bjorn Henning-Jansen, avec Bibi Andersson, Liv Ullman, Jarl Kulle.
Première étape du couple (Bjorn et Astrid) Henning Jansen : les intéressants « Ditte Manneskebarn » (voir une photo prometteuse dans le nº 16 des Cahiers, page 46) et « Ces sacrés gosses ». Le clivage productif s'étant effectué nous avons eu, réalisé par Madame seule : l'attachant « Utro ». Dernière étape, le film de Monsieur, d'après un roman de Knut Hamsun dont notre ami danois Ole Michelsen nous a vanté les qualités de rudesse et de solidité. N'en reste qu'une imagerie convenue de paysages finlandais, une chasteté extrême des rencontres de tous ordres (non dépourvue de bonheur par deux fois : cf le plan où Liv Ullman, sous un regard indiscret, se drape pudiquement et celui du baiser-galipette dans l'herbe de Bibi Andersson à Jarl Kulle), une persistante et non sans confort impression d'ennui, douceâtre, gentil, au grand jamais mortel. — J N.

L'Eté du Lion. Film de Torbjorn Axelman, avec Sven Bertil-Taube, Essy Person.
Brouet fade (érotico-« jeune cinéma »). Sans intérêt, d'autant qu'hyperpudibond d'un côté, comme Hérode de l'autre. A expurger intégralement et préférer Le Signe. — S P.

1 film danois

La Première fois. Film en couleurs de Anne-Lise Meineche, avec Ghita Norby, Ole Soltoff.

1 film grec

Les Perles Grecques. Film en couleurs de Yannis Dalianidis, avec Zoe Lashari, Costas Voutsas.

1 film sénégalais

Le Mandat. Film en couleurs de Sembene Ousmane, avec Makhouredia Gueye, Youmouss Ndiaye, Issou Niang, Moustapha Touré. — Voir nº 206, p. 30, et critique dans notre prochain numéro.

1 film tchèque

Tempête sous les draps. Film de Hynek Bocan, avec Pavel Landovsky, Joseph Somr, Daniela Kolarova
L'aboutissement logique d'une « certaine tendance » du cinéma tchèque ; presque à voir, si vous êtes tant soit peu maso, pour mieux sonder l'abime qui sépare, de leur production nationale, Forman et Chytilova. — J. R.

moyens métrages

N.B. Sont en outre sortis ce mois-ci plusieurs moyens métrages, notamment :

La Belle de Tabarin (franco-espagnol) de Jesus Franco avec Yves Massard.

Quatre Filles nues (suédois) de G.W. Thiele.

La Cloche (japonais) de Yukio Oashima.

Concours (tchèque) de Milos Forman.
Moyen métrage, d'il y a quelques années, à propos d'une série d'auditions passées par quelques jeunes chanteurs plus ou moins amateurs. Opus un de l'œuvre formanien, cet essai en est peut-être la clef : en perpétuel équilibre instable entre intrigue et hasard, préméditation et reportage, direction et laisser-courir, le génie pervers de Forman joue déjà au chat/souris avec les idées reçues du spectateur : comme chez Lubitsch (mais sur le plan du faire plus que du conter), chaque séquence fait déjuger le verdict préconçu par la précédente. Concours, donc, ouvert aussi à l'astuce du voyeur, par la venue de Milos. — J. R.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Brion, Michel Delahaye, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Jacques Rivette.

L'affaire " A tout casser "

Nous recevons, concernant les propos de John Berry, la lettre suivante, de son producteur. Nous y répondrons dans notre prochain numéro.

Ne serait-ce que par la parenté du titre, votre revue était à mes yeux l'héritière spirituelle de la « Revue du Cinéma », celle de J.-G. Auriol, qui me passionnait lorsque je prenais contact avec le cinéma avant d'être assistant-réalisateur, et encore plus tard.

Malheureusement votre prise de position dans une affaire me concernant, ainsi que les informations erronées que vous diffusez m'obligent, conformément à la loi, à vous demander de publier au même emplacement et dans les mêmes caractères ce texte qui rectifie des erreurs graves contenues dans votre article publié dans votre revue de novembre 1968.

1° John Berry n'a pas eu l'idée du scénario, et ne nous a jamais présenté le scénario de « A tout casser ». C'est exactement l'inverse.

Le scénario original du film est de Christian Plume. Il a été acquis par notre société le 10 février 1967 alors que nous ne connaissions pas John Berry, et près de 4 mois avant la signature le 2 juin 1967 du contrat d'engagement de John Berry qui mentionne bien le scénario original de Christian Plume.

Je dois préciser que John Berry a accepté avec empressement de signer son contrat d'engagement en qualité de réalisateur du film qui serait tiré dudit scénario et aurait pour vedettes Eddie Constantine et Johnny Hallyday dont nous avions l'accord bien avant de proposer cette affaire à John Berry.

2° John Berry dit « Je n'avais pas encore terminé mon montage que le producteur faisait faire dans mon dos par mon monteur ses propres coupes dans le travail en cours... »

Ceci est faux.

a) Le contrat d'engagement de John Berry prévoit notamment :

« Tous vos travaux devront être réalisés en plein accord avec nous. Nous aurons le droit de vous demander d'y apporter toutes modifications que nous désirerions, et que vous effectuerez. Si les changements éventuels n'avaient pas votre accord, vous vous réservez le droit, à condition de nous en aviser avant l'établissement de la première copie standard, de nous demander de retirer votre nom de la publicité sans que nous puissions nous y opposer et sans que cette décision de votre part puisse en quoi que ce soit modifier les clauses du présent contrat, à l'exception bien entendu de la clause publicité. »

b) Non seulement le contrat d'engagement de John Berry prévoyait que le film serait réalisé en 36 journées de tournage (et il l'a été en 69 journées !), mais il était également prévu que le montage serait achevé de façon que le film soit livrable six semaines après la fin du tournage. Ce délai était dépassé déjà depuis plusieurs semaines lorsque nous avons demandé à John Berry de nous présenter son montage. La projection de son montage a eu lieu le 8 février 1968. Comme nous en avions le droit et en application de la clause précitée de son contrat, nous lui avons demandé d'apporter certaines modifications. Après plusieurs projections (16 - 19 - 21 et 27 février 1968) nous avons pu constater qu'il ne les effectuait pas, et il nous a d'ailleurs signifié par huissier le 22 février 1968 qu'il ne voulait pas les effectuer (ce fut la première sommation faite par les parties dans cette affaire). Nous lui avons alors donné jusqu'au 2 mars 1968 pour respecter ses engagements à notre égard, faute de quoi nous ne pourrions que constater sa défaillance.

C'est seulement lorsque la défection du réalisateur fut acquise que nous avons poursuivi les travaux nécessaires.

c) Les modifications au montage apportées sans la collaboration de Monsieur John Berry ont consisté à rétablir avec des scènes tournées par John Berry le montage conforme au découpage accepté par tous et sur les bases duquel chacun s'était engagé (metteur en scène, producteurs, vedettes, distributeurs, etc.). Ceci a d'ailleurs été confirmé par les vedettes du film représentées par Maître Gil Dreyfus, au cours de l'audience devant la Première Chambre de la Cour d'Appel qui, par son arrêt du 12 juin 1967, a ordonné la mainlevée du séquestre et condamné John Berry aux dépens.

3° Parlant de John Berry, vous précisez qu'il a été chassé des U.S.A. par le maccarthisme. Je dois constater que le maccarthisme n'existe plus depuis longtemps ; or, quels films John Berry a-t-il réalisés aux U.S.A. depuis ?

4° En France, où il fut accueilli après ces événements, John Berry a réalisé de 1954 à 1967 : « Ça va barder », « Je suis un sentimental », « Don Juan », « Tamango », « Oh qué Mambo », et enfin « A tout casser ». Ce dernier film, comme cela parait être le cas des précédents, n'est pas la création d'un seul auteur, c'est un film d'équipe fait sur commande pour deux vedettes.

John Berry n'est pas Messieurs Dreyer, Clair, Renoir, Carné, Bresson, Clouzot, Godart **(sic)**, Resnais ou Truffaut.

5° Enfin, pour terminer, j'affirme que la liberté de création des cinéastes français n'est pas en jeu, comme John Berry a tenté de le faire croire pour provoquer la solidarité de ses confrères dont la bonne foi peut être surprise. Ce qui est en jeu, c'est de savoir s'il est possible, fut-ce à un réalisateur, de ne pas respecter des obligations contractuelles clairement définies et librement acceptées.

Dans l'attente de la publication de notre présente réponse rectificative à laquelle nous tenons essentiellement, nous vous prions, Messieurs, d'être assurés de nos sentiments les plus distingués.

Le Président-Directeur général : J. KERCHNER

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.



Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

